

**UNIVERSITATEA „ALEXANDRU IOAN CUZA”  
FACULTATEA DE LITERE**

## **STUDII EMINESCIENE**

**CAIETELE  
COLOCVIULUI NAȚIONAL STUDENȚESC  
„MIHAI EMINESCU”**

**18**

**IAȘI - 2011**

Publicație întemeiată în 1980, de prof. Dumitru Irimia,  
sub titlul *Caietele Eminescu*, iar din 2004, *Studii Eminesciene*

## **Colectivul de redacție**

**Coordonator: Lăcrămioara PETRESCU**

**Ilie MOISUC**

Studiile și eseurile publicate în acest număr reprezintă textele celor mai multe din comunicările susținute de studenți la **Colocviul Național Studențesc „Mihai Eminescu”**, ediția a XXXVI-a , Iași, 19-20 mai, 2011.

## Cuprins

IULIAN COSTACHE, Universitatea din București, <b>Este cu putință relectura scriitorilor supra-canonici?</b> , Conferința de deschidere a lucrărilor Colocviului Național Studentesc „Mihai Eminescu”, (19 mai 2011) .....	5
---	---

### I. EXEGEZE

SÎNZIANA-MARIA STOIE, Brașov, <b>Criza limbajului. Autoreferențialitate și dedublare în poetica eminesciană</b> .....	17
ANDREI ȘERBAN, Sibiu, <b>Ironie și tranzitivitate a limbajului poetic eminescian</b> .....	25
ROBERT CINCU, Cluj-Napoca, <b><i>Memento mori</i>, măștile zeului</b> .....	31
OANA TINCA, București, <b>Discursul corporalității în poezia eminesciană</b> .....	37
ROXANA GÎRBEA, Iași, <b>Visul eminescian – formă a conștiinței de sine</b> .....	45
SAVU POPA, Sibiu, <b>Imaginea lui Decebal în poemul <i>Memento mori</i> și în drama <i>Decebal</i></b> .....	51
MIRCEA BOBOC, Iași, <b>Despre <i>Luceafăr</i></b> .....	59

### II. CRITICA CRITICII

SÎNZIANA ȘIPOȘ, Sibiu, <b>Geografie exterioară vs. geografie interioară în oglinda criticii literare</b> .....	69
ZOE-LARISA BĂDOIU, Brașov, <b>Odă în metru eminescian</b> .....	75
SVETLANA CATARAGA, Sibiu, <b>Probleme ale edițiilor Eminescu. Soluția lui Dumitru Irimia</b> .....	83
CODRIN STEGARU, Iași, <b>... și proletar sau primul <i>Manifest românesc al partidului comunist</i></b> .....	89

### III. STILISTICĂ ȘI POETICĂ

FLORINA-SABINA COMȘA, Brașov, <b>Eminescu și lirica lumii barbare</b> .....	101
CRISTINA TOFAN, București, <b>Literatură și imagine: limbaj poetic – limbaj pictural</b> .....	107
OANA RUSU, Cluj-Napoca, <b>Stilistica <i>Scrisorilor</i> lui M. Eminescu în relație cu variațiile tematice</b> .....	113
ALEXANDRA ROXANA LAZĂR, Brașov, <b>Satira eminesciană – o critică a sterilității limbajului</b> .....	127
ANA MARIA RĂDUCAN, București, <b>Aspecte ale limbajului poetic eminescian în traducerea odei horațiene <i>Către Mercur</i></b> .....	135
SILVIA MUNTEANU, Bacău, <b>Arhetipul <i>Cuvîntului</i> în antumele eminesciene</b> .....	143

### IV. PUBLICISTICĂ

OANA PURICE, București, <b>Antimodernul Eminescu</b> .....	155
CRISTINA ȚOLESCU, Iași, <b>„Forțele reacționare”. Re-lectura unor capitole de istorie literară</b> .....	169
GEORGIANA MARCU, Bacău, <b>Teoria „claselor pozitive” în publicistica ieșeană a lui Mihai Eminescu</b> .....	177

IULIAN COSTACHE  
Universitatea din București

## **Este cu putință relectura scriitorilor supra-canonici?**

Conferința de deschidere a lucrărilor  
**Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”**

În cadrul culturii române, Eminescu face parte, alături de un Caragiale sau Creangă, pentru a ne opri, deocamdată, la autorii proveniți din secolul al XIX-lea, din galeria acelor scriitori de marcă, ce pot fi regăsiți, simultan, în top-urile tuturor canoanelor, atât a canonului oficial, cât și a canonului critic, estetic sau didactic etc. Pe de altă parte, ei intră într-o categorie a scriitorilor ce au devenit „inevitabili” în cadrul oricărei curricule, de orice nivel educațional, începînd de la școala primară pînă la cea (post)doctorală, clasîndu-se deopotrivă într-un canon trans-istoric, specific „duratei lungi” a istoriei (Fernand Braudel). În alte culturi, tipologia acestor scriitori supra-canonici, ce populează imaginarul eroic colectiv, cuprinde autori de genul unor Dante, Goethe, Cervantes, Shakespeare, Tolstoi sau Dostoievski. Consensul în privința selecției lor canonice este consacrat la nivel de dicționare, enciclopedii, istorii și manuale etc.

Un alt simptom după care putem recunoaște scriitorii sau operele ce țin de paradigma celei mai înalte consacări canonice (adevărate evergreen-uri ale curriculei obligatorii) este prezumpția supra-interpretării, asociată printr-un reflex direct cu prejudecata populară că despre acești scriitori s-a spus deja totul. Într-un astfel de context, din moment ce nimic nu pare a fi nou sub soare, traseele de interpretare critică a semnificațiilor operelor respective par a fi blocate într-o predictibilitate sufocantă. Eventualele tentative hermeneutice care ar risca să anunțe promisiunea unei viziuni noi pe un subiect ca acesta sînt privite cu o condescendență apriorică: cum ar mai fi posibil să se imagineze ceva nou, din moment ce totul a fost deja spus? Mai mult chiar, se observă că tabieturile curente ale comprehensiunii unui text asociază senzația de supra-sațietate interpretativă cu frecventarea unui câmp relativ

limitat al referințelor critice, devenit monopol sui-generis, marcînd în cele din urmă posibilitatea instalării unor reductive certitudini ultime. În același timp însă, cu cît aglomerarea bibliografiei critice din jurul scriitorilor supra-canonici crește în ritm cotidian, sentimentul de înnoire a percepției unei opere de maximă consacrare pare a se disipa, eșuînd în plictis hermeneutic.

În atari condiții, prezumpția supra-interpretării face pereche suspectă cu fenomenul pre-lecturii: în legătură cu astfel de opere se răspîndește foarte ușor nu doar prejudecata că despre ele s-a spus tot ce era de spus, ci mai mult chiar riscă să se răspîndească - ca o circumstanță agravantă - credința că operele respective par a fi cunoscute fără a fi (eventual) citite sau, mă rog, re-citite. Căci, într-adevăr, cine nu știe ce e cu *Romeo și Julieta* sau care e povestea lui *Hamlet*? Cine nu știe cine este Don Quijote și ce pățanii curtenesți îl leagă de Dulcineea? E cineva care nu știe povestea *Luceafărului*, a *Scrisorii pierdute* sau a *Amintirilor din copilărie*? Astfel de subiecte par a fi dinainte știute, (re)lectura putînd funcționa cu regim de dispensă. Există o „rumoare culturală” ce animă ca o anvelopă de zvonuri proximitatea acestor opere și care permite (pseudo)cititorului să aibă păreri, de nu chiar certitudini ferme, în legătură cu opere ce sînt atît de cunoscute, încît par să țină de un patrimoniu ancestral. În acest sens, pentru a verifica amploarea fondului de percepții bazate pe pre-lectură, care alimentează o impresionantă arhivă de rumori culturale, preluate și neverificate, este suficient să ne amintim faptul că, spre exemplu, cu toții sîntem încredințați că Eva l-a sedus pe Adam convingîndu-l să muște dintr-un măr. În schimb, nici una din edițiile Bibliei nu suflă nici măcar o vorbă despre măr. Pretutindeni apare „pomul cunoașterii”. Și, totuși, noi ducem mai departe cu noi această formă de perpetuare a „pre-lecturii”.

De asemenea, scriitorii și operele supra-canonice pot fi recunoscute inclusiv după clișeele ce sînt puse în circulație pe seama lor. Consacrarea unor formule de tipul „*Luceafărul poeziei românești*”, „*leabăda de pe Avon*” și multe altele asemenea reprezintă simptomul substituirii unei relații autentice angajate cu o operă printr-un simulacru de comunicare, clișeul îndeplinind aici funcția unei proteze. Acesta poate fi semnul unei noi etape, a solidificării prejudecăților ce roiesc în jurul subiectelor respective. La fel cum extragerea apei din beton transformă materialul de construcție într-o substanță definitiv rigidă, lipsindu-l de

## ESTE CU PUTINȚĂ RELECTURA SCRIITORILOR SUPRA-CANONICI?

orice flexibilitate, tot astfel consacrarea clișeelelor anunță, cel puțin pentru o parte a publicului consumator de cultură, intrarea într-o epocă a triumfului ghipsului asupra flexibilității hermeneuticii.

Nu în ultimul rând, autorii supra-canonici mai pot fi recunoscuți pentru bunul motiv că, la un moment dat, datorită celebrității, ei încetează să mai fie simpli scriitori. Astfel, autorul ajunge să nu-și mai controleze propria imagine, aceasta fiind dislocată din câmpul producției literare, estetice, pentru a fi livrată unui circuit de întrebuințare larg cultural, pentru ca mai departe imaginea unora dintre eroii scrisului literar să devină brand, cu consecința atașării acestuia circuitului de consum. Ce se întâmplă cu un scriitor când celebritatea îl face să nu mai fie „tipărit” în „edituri” uzuale, ci de-a dreptul de către „editura” cu cel mai mare tiraj din țară, recte: Banca Națională? Atunci, scriitorii pot fi (ex)puși pe bani, iar cărțile pot ajunge să foșnească aidoma bancnotelor: „Uite că-ncet-încet am strîns și eu o carte. Cu hîrtii de-o sută în loc de foi și din cînd în cînd cîte-o dantelă-ngălbenită printre pagini. O răsfoiesc acum visînd la blănuri pentru mama, la rochii de mireasă și sticle de parfum, șampanie pentru toată lumea, Cine n-ar vrea să o răsfoiască? Cine n-ar vrea s-o aibă-n biblioteca lui? Și-am să scriu vreo două-trei volume să lase urme adînci în conștiințe, să schimbe viața oricărui cititor. Dantele-am pus, așa, din slăbiciune, ca să mai aibă ce citi și cei cu cecuri multe.” (Cristian Popescu).

Cum îi citim pe acești autori supra-canonici? Pot fi citați în continuare cu plăcere? Putem vorbi despre actualitatea sau inactualitatea unui atare scriitor sau – poate, mai curînd - despre capacitatea (ori chiar incapacitatea) noastră, ca cititori, de a reinventa, printr-o lectură creativă, sensuri noi, actuale ale unei opere. În aceste condiții, se pare că pariul pus pe cititor nu face decît să sporească tensiunea conceptului de literatură, căci într-adevăr: nu autorul se epuizează, devenind inactual, ci mai curînd cititorul este cel care se epuizează, extenuîndu-și propria imaginație creatoare.

Tema anunțată în interogația din titlu – este cu puțință relectura scriitorilor supra-canonici? – trimite la o temă fundamentală în filozofie: este cu puțință noul? cum este cu puțință înnoirea, cum poate fi depășit riscul tautologiei?, reprezentînd o parafrază după titlul unei scrieri a lui Constantin Noica, care sintetizează această problematică în *Schiță pentru istoria lui cum e cu puțință ceva nou*, text ce a fost la origine teza de

doctorat a autorului: „... problema fundamentală «Cum e cu puțință ca spiritul să nu fie la nesfârșit tautologic, ce anume îl însuflețește, în ce măsură devine, cu alte cuvinte cum se înnoiește neîncetat» stă, chiar atunci când nu e limpede pusă, în inima oricărei filozofii viabile.” (C. Noica).

\*

Într-una din prozele sale, Jorge Luis Borges propune cititorilor, cu binecunoscutul său aer candid, un joc de strategie literară, încercînd să ofere un răspuns la aceeași problemă a lui *cum e cu puțință ceva nou?*, cum e posibil ca o operă genială, banalizată în urma publicării în tiraje colosale, să mai ocazioneze interpretări înnoitoare? Ni se reamintește, astfel, faptul că literatura rămîne, în fond, un joc, un imens joc de strategie, ce implică interacțiuni și negocieri multiple, ce nu merită a fi ignorate în încercarea de a restitui jocului atît dimensiunea sa funcțională, cît și cea hedonistă.

Pornind de la sesizarea faptului că, în chip paradoxal, tocmai scriitorii canonici și operele celebre ale umanității riscă să devină victimele unui dezechilibru dureros, încît operele cele mai demne de *admirare* ar putea să nu mai stîrnească publicului nici o *mirare*, Borges prezintă în proza *Pierre Menard, autorul lui Quijote*, povestea unui cărturar din cel de-al XX-lea veac, care se hotărăște să re-scrie *Don Quijote*, romanul lui Cervantes, tocmai pentru a reabilita șansa unei opere celebre de a-și uimi în continuare cititorii.

Menard este indignat de faptul că un roman de aventuri, precum *Don Quijote*, devenit între timp foarte popular publicului, a sfîrșit prin a fi insuportabil de previzibil, inclusiv pentru cei care nu l-au (prea) citit. Nimeni nu mai este astăzi uimit că Don Quijote urmează să se bată cu morile de vînt, toată lumea știe că urmează a-i va face curte Dulcineeii etc., încît romanul pare să fie vidat tocmai de sensul imprevizibilului, al insolitului și al aventurii: „Quijote a fost înainte de toate o carte plăcută; acum este un prilej de urări patriotice, de mîndrie gramaticală, de obscene ediții de lux” – își explică personajul lui Cervantes panica față de plictisul hermeneutic ce pare a înconjura un astfel de text.

Povestea lui Menard este ea însăși deja cunoscută: încercarea de *re-scriere* a romanului lui Cervantes devine, treptat, o *transcriere*, cu singura diferență că noul roman, identic *în literă* cu cel vechi, avea să



## ESTE CU PUTINȚĂ RELECTURA SCRIITORILOR SUPRA-CANONICI?

poarte pe copertă numele unui alt autor: nu Miguel de Cervantes, cum știam cu toții, ci Pierre Menard!

Și, totuși, jocul de strategie deschis de Borges evită, în cele din urmă, eșuarea într-un banal plagiat, pentru motivul că „noul” text al romanului, deși identic cu cel vechi din punct de vedere *literal*, nu reprezintă însă o reducere tautologică a acestuia, atâta timp cât sensul *literar* al „noului” roman este diferit. Avem aici de-a face cu o provocare a re-lecturii, cu pariul reinventării semnificațiilor unei opere canonice, pornind de la asumarea minimei infidelități creatoare față de tradiția interpretativă. Noul Quijote, scris de un autor de secol XX, ne poate duce cu gândul la altceva decât la un erou de roman cavaleresc din secolul de aur al literaturii spaniole: am putea avea în noua ipostază a personajului un intelectual ce își părăsește biblioteca pentru a-și asuma aventura civilizatorie a spațiului public. Aici însă, în arena publică, orice semnificație poate fi distorsionată și orice gest de „onestitate cavalierească” poate fi răstălmăcit în simplă „nebunie”. Spațiul public contemporan rămîne, în continuare, o provocare pentru eroul intelectual, geometria acestuia (variabilă și, desigur) girînd mai curînd predispoziția unui spațiu polimorf de a devora eroii, decât de a-i alinta.

Povestea evocată de Borges arată că, dincolo de viziunea idilică asupra marilor creatori, operele canonice nu trăiesc, așa cum ne-am putea imagina, într-un veritabil paradis al interpretărilor, acolo unde capodoperele ar beneficia, în chip statutar, de interpretări mereu noi. Dimpotrivă, transformarea acestor valori în opere de vitrină (unde nu plouă niciodată, iar soarele este neobosit ca un neon!) poate să anuleze șansa ființării într-un paradis autentic, livrîndu-le unui eden muzeificat.

Astfel, oferta „operei deschise” și teoria „ilimitării simbolice” a capodoperei, despre care vorbește Umberto Eco, construite pe promisiunea unor astfel de opere de a ocaziona apariția de noi și noi interpretări, se dovedesc a fi mai curînd niște constructe teoretice, din moment ce, în practică, toată lumea se confruntă cu o rată extrem de lentă de reîmprospătare a imaginii scriitorilor canonici și cu perioade istovitoare petrecute în așteptarea unei noi interpretări inovative.

În fapt, înfinitatea interpretărilor unui text este doar o posibilitate teoretică, întrucît, în ordine concretă, asta ar însemna ca despre un text să se poată construi, cu egală legitimitate, orice ipoteză de lectură, ceea ce în mod evident este imposibil, căci acest lucru ar duce, practic, la

pulverizarea textului interpretat. Or, însuși Umberto Eco avea să revină în *Limitele interpretării*, pentru a aduce corecții teoriei ilimitării simbolice a capodoperei.

Și, totuși, dacă autorii canonici sînt supra-expuși interesului public, iar despre ei se scrie în continuare foarte mult este inevitabil să avem o senzație de *suprainterpretare*, ceea ce, totuși, în ordine concretă nu se prea adeverește, căci simpla statistică a textelor critice dedicate unui autor, în absența unor interpretări noi, care să schimbe ceva în tradiția interpretativă, nu vine decît să marcheze același sentiment de plictis hermeneutic, ce acompaniază, pe lungi durate de timp, opera marilor creatori.

În schimb, interpretările care izbutesc să aducă ceva cu adevărat nou, care par să schimbe sau să împrăști viziunea asupra unui scriitor canonic, sînt foarte rare într-o cultură. Astfel, în eminescologie vorbim de trei mari critici, creatori de viziuni interpretative ce au marcat istoria interpretativă a operei eminesciene: Maiorescu, Călinescu și Negoițescu.

Or, din acest punct de vedere, în descendența celor trei mari paradigme critice eminesciene, era constatabilă o anxietate crescută a orizontului de așteptare a publicului actual, care de mai multă vreme semnala faptul că era nevoie de un „alt” Eminescu, de o viziune nouă asupra operei sale, care să pună această operă în acord cu o nouă sensibilitate și o nouă paradigmă epistemică, cea post-modernă.

Celebrul numărul din *Dilema* (nr. 265/1998), în care era dezavuat excesul de mitizare a figurii eminesciene și care a prilejuit nenumărate contra-replici publice, nu constituia decît un semnal de alarmă în legătură cu necesitatea reinventării unui nou contract de lectură cu opera eminesciană, care să fie plauzibil din perspectiva sensibilității publicului de astăzi. Sigur că accentele demitizante, venite din partea unei generații ce suportase excesul de oficializare a figurii eminesciene, în ultimul deceniu de comunism (anii '80), erau de înțeles în acest context, fapt cu atît mai vizibil cu cît, o următoare promoție de critici literari, cu o perioadă de formare împlinită în afara comunismului, reanalizînd situația mitului eminescian după încă un deceniu, în *Observator cultural* (nr. 444/2008), își va așeza percepția sub un alt semn: „Eminescu: apune mitul, renaște scriitorul”.

## ESTE CU PUTINȚĂ RELECTURA SCRITORILOR SUPRA-CANONICI?

Între timp, izbutiseră să apară o serie de studii înnoitoare, cel mai adesea ale unor universitari tineri, precum: Caius Dobrescu, Ioan Stanomir, Ioana Bot, Pompiliu Crăciunescu, la care trebuie adăugate cărțile Ilinei Gregori, Monicăi Spiridon, Rodicăi Marian ori a Vioricăi Constantinescu, sau *last but not least* studiul din 1982 al lui Dan C. Mihăilescu (devenit între timp un fel de precursor al acestei viziuni noi, „neconvenționale”), fiecare încercînd, cu mijloace specifice, să aducă o serie de schimbări în abordarea scrisului eminescian. Să nu uităm marea revelație nu doar a ultimelor decenii, datorată Christinei Zarifopol: corespondența inedită dintre Eminescu și Veronica Micle, care a modificat esențial imaginea acestui cuplu, reapropiînd-o de izvoarele pure ale romantismului tragic, pe care același Dan C. Mihăilescu a valorificat-o în volumul *Despre omul din scrisori. Mihai Eminescu* (2009).

În registru academic, rămîn de asemenea valoroase și actuale referințele privind scriitorul și climatul cultural al epocii din studiile unor Petru Creția, Dimitrie Vatamaniuc, Dan Mănuță, alături de lecturile mereu atente ale lui Constantin Cubleşan, Nicolae Mecu, Al, Dobrescu sau precizările editoriale ale lui Nicolae Georgescu, ca și deosebit de meritoriile instrumente de lucru realizate de către Academia Română (bibliografii, dicționare și chiar editarea manuscriselor eminesciene!), de Ion Oprișan și Th. Vîrgolici, sau de colectivul de la Iași, coordonat de regretatul D. Irimia, ori studiile de eminescologie coordonate de Viorica Constantinescu.

Peste toate aceste studii, editarea de către Academia Română a manuscriselor eminesciene (12 volume), de către un colectiv coordonat de acad. Eugen Simion, precum și completarea editării operei cu volumele privind bibliografia referințelor eminesciene (volume cotate cu nr. XVII), reprezintă finalizarea editării unei opere exemplare pentru cultura română, care preț de mai bine de o sută de ani de la moartea scriitorului a părut a sta în umbra utopiei borgesiene a cărții, a operei aflată în continuă germinație, o nesfîrșită carte a tuturor cărților. Un veac de editare, lung, cît un veac de singurătate, într-o cultură altfel tînără, în care de la *Scrisoarea lui Neacșu*, de la 1521, scrisul nu a îmbătrînit, dovedindu-se în continuare neistovit. Păcat că civilizația edițiilor critice nu a apucat, într-o astfel de cultură în care, altfel, sînt multe de făcut, să se reverse cu îndestulare și asupra celorlalți autori care ar merita din plin același tratament.

După realizarea acestei integrale a editării operei eminesciene, următoarea urgență culturală ar fi aceea a realizării unei integrale a receptării eminesciene, încât conștiința de sine și istoria eminescologiei să poată fi reprezentate în integralitatea sa. Astfel, jocul literar ar putea fi evidențiat în solidaritatea dintre cei doi versanți ai săi: cel al creației și cel al lecturii, receptarea literaturii fiind umbra care însoțește textul pretutindeni.

Gestionarea eminescologiei ca „știință eponimă”, ce preia numele disciplinei de la cel al eroului căruia i se dedică său, reprezintă în altă ordine de idei și o modalitate de gestionare a unei memorii colective și a hărților simbolice ale unei comunități. În patrimoniul unei culturi nu intră doar opera scriitorului ca atare, ci și receptarea sa, întrucât lectura reprezintă nu altceva decât o re-inventare a operei printr-o investiție imaginativă. Am spune chiar că ideea de literatură nu se poate reduce la textul operei literare, ci cuprinde și imaginea operei, așa cum este ea creată de critica literară sau de lumea cititorilor, în sens larg. Un text literar fără receptare ar fi incomplet și, în nici un caz, nu poate însemna literatură, după cum partitura unei simfonii nu înseamnă muzică, în absența unui interpret care să transforme semnele de pe portativ într-o vrăjire de sunete.

Această integrală a receptării se construiește ea însăși ca un evantai, cu mai multe sectoare de cerc. Astfel, în seria de *Opere*, Editura Academiei a editat deja mai multe volume masive cu referințe critice despre opera lui Eminescu, iar Ion Oprișan a început editarea unui *Corpus al receptării critice a operei eminesciene*. Desigur, înțelegă ca fenomen de mentalitate și nu doar ca unul estetic, eminescologia se învecinează cu istoria mentalităților și cea a imaginarului colectiv, încât spectrul documentelor de înregistrat ar depăși cazuistica jocului estetic, așa cum cu fidelitate înregistrează corpusul de referințe al Academiei.

Doar că, pentru publicul larg, un astfel de instrument tehnic echivalează, probabil, mai curînd cu un fel de carte de telefon. Sigur că ar mai fi nevoie, în continuare, de transformarea acestei cărți de telefon într-o poveste, într-o narațiune, care să arate cum o carte cu numere de telefon poate să devină romanul unei genealogii culturale. O astfel de istorie a eminescologiei (comparabilă cu o istorie a shakespeareologiei etc.), în integralitatea formelor sale de manifestare, care să acopere întregul traiect istoric al eminescologiei, nu există.

## ESTE CU PUTINȚĂ RELECTURA SCRIITORILOR SUPRA-CANONICI?

Volumul *Eminescu. Negocierea unei imagini*, în care am urmărit receptarea lui Eminescu de pînă la anul 1900, propunea, dacă vreți, primul act al unei astfel de aventuri a reconstruirii unei istorii a eminescologiei. Am intrat în această aventură, convins că dacă creația rămîne un eveniment unic, lectura este în schimb multiplă. Or, dacă sensurile și tainele unei opere nu pot fi epuizate, încît avem în continuare un singur Eminescu, un singur Goethe, Dante ori Cervantes, lectura este în schimb multiplă și ea este aceea care face să avem, grație implicării creative a criticilor sau istoricilor literari, ce inovează în interiorul tradiției interpretative, întocmai ca la o partidă de șah simultan, mai mulți „Shakespeari”, mai mulți „Eminești” etc.

Am parcurs istoria receptării lui Eminescu de pînă la 1900 cu sentimentul că această epocă de început, reprezintă o experiență de lectură unică, în care avem pentru început o eminescologie fără conștiința eminescologiei și o polarizare a valorizărilor ce nu va mai fi de regăsit ulterior. Frecventarea unei astfel de etape reprezenta o șansă rară de a renunța la imaginea „noastră” despre Eminescu și a recurge la imaginea „lor”, o ocazie de a dezamorsa stereotipiile noastre de percepție, pentru a le putea examina pe ale altora. Recursul la această imagine a contemporanilor poetului putea, desigur, să conțină și un avertisment, așa cum pe oglinda retrovizoare stă scris: obiectele văzute în oglindă pot apărea mai apropiate decît sînt în realitate.

Desigur, într-o istorie cuprinzătoare a eminescologiei, un loc special trebuie rezervat eminescologiei studențești, lucrărilor prezentate și publicate, de-a lungul a 37 de ediții, sub egida Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”, de la Iași, inițiat de regretatul profesor Dumitru Irimia, căruia îi sîntem, iată, extrem de recunoscători, toți acei universitari de astăzi, care ne-am format și ne-am cunoscut colegii de generație cu ocazia acestei competiții a spiritului academic. În cadrul acestei manifestări științifice au fost prezenți, alături de noi, profesorii noștri, nume celebre ale filologiei românești, precum Alexandru Piru, Paul Cornea, Elvira Sorohan, Ioana Em. Petrescu, Mihai Zamfir etc. Acest colocviu a devenit și continuă să fie, grație organizatorilor de astăzi, o instituție construită pe un concept al generozității intelectuale, față de care avem minima obligație de a-i răspunde în același fel, în beneficiul tinerilor noștri colegi de azi. Și asta pentru simplul motiv că nu merită să lăsăm viitorului riscul de a avea – ca și în alte cazuri celebre – instituții fără personalități și, prin urmare, eminescologie fără eminescologi.



## **SECȚIUNEA I**

### **EXEGEZE**

**SÎNZIANA-MARIA STOIE** (Brașov), **ANDREI ȘERBAN** (Sibiu),  
**ROBERT CINCU** (Cluj-Napoca), **OANA TINCA** (București), **ROXANA**  
**GÂRBEA** (Iași), **SAVU POPA** (Sibiu), **MIRCEA BOBOC** (Iași)





## **Criza limbajului. Autoreferențialitate și dedublare în poetica eminesciană**

Revalorizările noțiunii de *limbaj poetic* – în centrul cărora să se coaguleze „meditația asupra funcțiilor și limitelor limbajului” (Călinescu, 2002: 11) –, sînt legitime, din unghiul de abordare al poeziei moderne, de ampla dilatare a *conștiinței lingvistice*. Situată, ca punct de forță, în prelungirea sau chiar pe axa cristalizării fenomenului romantic.

O dată cu devansarea statutului clasic al limbajului, reprezentările *dublului* limbajului poetic inundă formele artizanale ale fabricării literare. *Cuvînt* și deopotrivă *rostire* a acestui cuvînt, într-un joc halucinant cu propria tăcere, limbajul se semnifică pe sine în poem: „Litera e despărțire și bornă de unde sensul scapă din captivitate.” (Derrida, 1998: 106). Cuvîntul capătă greutatea unei cutii a Pandorei în care mustesc virtualitățile limbajului. Scindată între răsturnarea statutului clasic al limbajului poetic și afirmarea statutului său modern, se declanșează însă, așa cum o imaginează Roland Barthes, o „fatalitate a semnului literar” (Barthes, 1994: 42). Instanța scriitorului gravitează în permanență, în mod paradoxal, pe orbita imposibilității de a-și apropria forța de semnificare a cuvintelor fără să adopte clișeele proprii unui limbaj convențional, arhaic sau imitat. În timp ce căutarea unei prospețimi, unei configurări ideale a limbii, îl plasează în câmpul magnetic al seducției exercitată asupra sa de limbaj.

În cazul poeziei eminesciene, se impune nuanțarea unei exorcizări ce vizează virtualitățile limbajului, realizată de poet prin dislocarea învelișului de efecte reprezentative ale poeziei. Prin deschiderea sa *utopică*, de *proiect*, limbajul tinde spre configurarea unei facturi *sculpturale* proprii (echivalarea Absolutului cu Neantul și a Neantului cu Frumusețea, în intuiția Ioanei Em. Petrescu). Mai mult decît atît, limbajul nu se reduce la a numi, la a trimite la o realitate, la polarizarea funcției lui referențiale. Cuvintele, precum și raporturile dintre cuvinte, sînt îmbibate într-o muzică care le poate constitui un scop în sine, așa cum subliniază Ștefan Petică dezvoltînd o paralelă între poetica lui Mihai Eminescu și cea a lui Alexandru Macedonski.

Se coagulează, astfel, ideea conceperii de către Eminescu a unui tip de poezie care nu-l „exprimă” pe poet, ci se justifică ca „știință a legilor secrete ale limbajului” (Călinescu, 2002: 78). Tradiția – ne referim aici la gesticulația retorică a liricii pașoptiste – îi oferă poetului instrumente decorative. Un limbaj și o scriitură moștenite, aparent singurele de care se poate folosi, dar pe care le dislocă și le multiplică. Le recrează, opunînd stereotipiilor de limbaj „splendoarea revoluției permanente” (Barthes, 1987: 181) a acestuia. Se prefigurează în poetica eminesciană, din acest punct de vedere, o nouă intrare în risc a limbajului. Nu doar o **criză a limbajului**, ci și o **criză a scriiturii**, ce destabilizează și chiar anulează în cele din urmă viabilitatea poeticii efuzive de inspirație romantică, deschizîndu-se spre algebra poeziei moderne și avansînd spre voința de *obiectivitate* și *impersonalitate* care transpare în *Glossă* sau în *Luceafărul*, precum și în unele postume.

Înainte de a aduce în discuție modalitățile prin care se instituie în poemele eminesciene o rețea de strategii de subversiune subtilă cu limbajul profilînd o poetică a *discontinuității*, a tăcerilor subînțelese<sup>1</sup>, a ipostazierii scriiturii drept înstrăinare de latura vie a subiectivității și a deconstruirii programatice de imagini – presupunîndu-le ca pe arcuri ale posibilității limbajului poetic de a recrea referința ca *absență*, ca disoluție a instanțelor eului –, este necesară conjugarea coordonatelor raportării subiectului creator la conceptul de *text*.

Reprezentări eminesciene semnificative ale obiectului poeziei sînt întreșute, așa cum observă Matei Călinescu, nu în limbajul critic, ci în limbajul și sub forma poeziei, în faldurile discursului autoreferențial: „înșelată de-o aparență sau alta, interpretarea se poate cu ușurință rătăci în labirintul de oglinzi paralele al unei vorbiri care nu numai că nu evită, dar caută în mod constant și cu toate mijloacele care-i stau la îndemînă ambiguitatea, plurivalența semnificativă. (...) poezia lui Eminescu presupune o poetică sau cîteva poetici succesive. Cu orice riscuri, un studiu asupra formării conceptului modern de poezie în literatura română trebuie să se

---

<sup>1</sup> „Poezia eminesciană nu se naște (precum cea a lui Heliade) dintr-o exaltare a cuvîntului, ci dintr-o luptă cu limbajul. Cu adevărat creatoare sînt, pentru Eminescu, epocile în care limba unui popor nu e încă pe deplin cristalizată, căci poezia nu se servește de limbaj, ci se naște învingîndu-l. Dar, ajungînd să spargă limitele cuvîntului, poezia eminesciană sfîrșește în tăcere.” (Em. Petrescu, 2005: 85).

străduiască să pătrundă în această zonă a implicațiilor.” (Călinescu, 2002: 182).

Un poem nevralgic pentru încheierea unei critici adusă de subiectul creator formei canonice, constrângătoare a semnificatului, și a unei neîncrederi în stereotip, este *Scrisoarea a II-a*: „Căci întreb, la ce-am începe să-ncercăm în luptă dreaptă/ A turna în formă nouă limba veche și-nțeleaptă?/ Acea tainică simțire, care doarme-n a ta harpă,/ [...] Când cu sete cauți forma ce să poată să te-ncapă/ Să le scrii, cum cere lumea, vro istorie pe apă?”. Cultul formei și al travaliului formal ascunde, în esență, reflexele unui simptom al crizei comunicării care germinează în planul eului, de asemenea, întrucât „forma fascinează atunci când nu mai ai forța de a înțelege forța din interior. Adică de a crea.” (Derrida, 1998: 17). Resemnificarea „limbii vechi” devine posibilă doar prin ruptură, în falia dintre „o margine înțeleaptă, conformă, plagiară” (Barthes, 1994: 12) și o margine „mobilă, vidă (aptă să ia orice contururi), care nu este niciodată decât locul efectului său: acolo unde se întrevește moartea limbajului” (*Ibidem*) ce se lasă scris într-o scriitură. În sensul exersării atributelor fascinatorii ale acestuia pînă la indecidabilitate, clar-obscurizare de factură aproape mallarméeană, pînă cînd imaginile nu mai constituie obiectul unei reprezentări stabile și chiar și impresia pregnant muzicală a liricii eminesciene, sondată de Tudor Vianu, mai poate fi percepută doar într-o sferă a tăcerii, așa cum se întîmplă în *Cristalografie*: „Cînd aduce blonda Liză/ socoteala unei vedre/ Universul cristaliză/ Hexacontetraedre”. Dincolo de ironia care irigă poemul și de filonul cultural pe care îl înglobează, dincolo, deci, de nivelul referențial, putem întrevea aici substituirea unui limbaj de creație limbajului de expresie<sup>2</sup>. Rezultat nu al unei exaltări a cuvîntului, ci a unei disoluții a limitelor limbajului prin intermediul intermitenței neologismelor în arabescul poemului. Textul se identifică cu un jet puternic de cuvinte, cu o panglică de infra-limbă.

Departa de a percepe limbajul ca natură, Eminescu se raportează la poem ca la un obiect estetic, în care limbajul, supus unei concentrări insolite, nu mai imită natura, ci o produce.

---

<sup>2</sup> „(...) pentru arta modernă, opera nu este expresie, ci creație: ea oferă vederii ceva ce nu a fost văzut înainte de apariția ei, formează în loc să oglindească.” (Picon, 1973: VII). „(...) istoria poeziei moderne este întru totul cea a substituirii unui limbaj de creație unui limbaj de expresie. Limbajul trebuie să producă acum lumea pe care nu mai poate s-o exprime.” (*Ibidem*: 131).

Evadarea de sub imperiul limbajului este iluzorie, eul poetic fiind construit în și de către limbaj. Instanța poetului reprezintă ea însăși o structură în interiorul structurii limbajului: „Cauți forma ce să poată să te ncapă”. Nu mai putem vorbi, astfel, de proiectarea eului în limbaj, din moment ce subiectul creator are conștiința cuprinderii sale de către poem.

Pe aceeași partitură de idei postulate de Jacques Derrida – „A scrie înseamnă să te retragi. Nu sub cort ca să scrii, ci chiar din scriitură. Să eșuezi departe de propriul limbaj. (...) A fi poet înseamnă să știi să dai frâu liber cuvântului. Să-l lași să vorbească sincer, ceea ce nu poate face decât în scris.” (Derrida, 1998: 105) –, textul poetic eminescian este irizat de filamentele unei scriituri care desemnează o *absență* a subiectului. Înseși ipostazele textului converg spre revelarea unor metafore și simboluri ale absenței.

În postuma eminesciană *Din lyra spartă...*, întâlnim sugestia unei forțe amorțite a cuvântului. Multiplicitatea semnificărilor se dizolvă pe măsură ce limbajul își pierde capacitatea de a mai *exprima*, rămânând nealterată pînă la un anumit punct doar posibilitatea sa de a *se exprima*: „Din lyra spartă a mea cîntare/ Zboar-amorțită, un glas de vînt,/ Să se oprească tînguitoare/ Pe un mormînt.” Alături, sursa generatoare a textului este devitalizată, lipsită de substanțialitate, precum făclia stinsă din poemul *Ca o făclie*: „Ca o făclie stinsă de ce mereu să fumegi, / De ce mereu aceleași gîndiri să le tot rumegi/ Și sarcina de gînduri s-o porți ca pe un gheb,/ Astfel adus în taina durerii mă întreb...”. În altă postumă, *Cu gîndiri și cu imagini*, metafora egiptenei piramide în care „(...) sub o faclă/ Doarme-un singur rege-n raclă” aduce în prim-plan o căutare a lui „a fi” căreia îi este subsumată metafora scriiturii imaginată ca „țară moartă”, evocată într-un spațiu al somnului sensului.<sup>3</sup> Subiectul nu mai este reflectat de către limbaj, însă, așa cum am menționat, retragerea din limbaj nu reprezintă o posibilitate reală. Paradox simptomatic pentru criza modernă a limbajului transpusă în manifestarea unei neîncrederi în cuvînt și în text, în general, de către poet.

Discursul poetic echivalează cu perpetuarea unei sume de limbaje moștenite, redundante: „*Ce caută talentul în șirele-i s-arate?/ Cum luna se*

<sup>3</sup> “Numai în momentul în care scrisul *a murit* ca semn-semnal, el se naște ca limbaj; atunci, el spune ceea ce e, netrimînd, astfel, decât la el însuși, semn fără semnificație, joc sau funcționare pură. (...) Or, în mod paradoxal, numai înscrisura (*l'inscription*) (...) are putere de poezie, adică de a evoca cuvîntul în afara somnului său de semn.” (Derrida, 1998: 29).

*ivește sau vîntu-n codru bate?/ Dar de-o va spune-acesta sau dacă n-o va spune./ Pădurile și luna vor face-o de minune./ Ba ele vor întrece de-a pururi pe-autori/ Ce-au spus aceste lucruri de zeci de mii de ori.” (Ca o făclie)* Amenințării de clișeizare a discursului Eminescu îi opune voluptatea literei, interpunînd între acestea două un vâl de „limbaje” vii. Însă nu prin imprimarea unei densități de elemente figurative discursului, unor împletiri sofisticate de tropi, ci prin evoluarea spre înscrierea limbajului într-un registru conceptual. Prin spontaneitatea frustră, necontrolată a termenilor, prin asamblarea unor „imaginaruri ale limbajului”<sup>4</sup> sau prin ironie și bricolaj.

În ceea ce privește tensiunile și temperaturile înalte la care este supus limbajul în poemele eminesciene, reprezentativă mi se pare postuma *Un Phoenix e o pasăre-n vechime*, apreciată de critica literară drept un sonet atipic, „prescurtat” sau „răsturnat”, al cărui cadru se destabilizează, căruia „i-ar lipsi” două versuri – aspect ce nu denotă din punct de vedere estetic o inferioritate a poemului în raport cu sonetele propriu-zise. Ca notă definitorie pentru perioada considerată de maturitate a creației eminesciene, căreia textul îi aparține, la nivelul limbajului poetic se operează simplificarea. Reducerea la formule gnomice memorabile, în accepția lui Mihai Zamfir, la o *algebră a sintaxei*, a convergerii structurilor verbale unele dintr-altele, într-o mișcare orizontală eruptivă, la un joc al organizării structurale a poemului: „*Bătrînul Phoenix arde în văpaie/ Și din cenușa proprie renaște./ Dar, spre-a-nvia mai mîndru el din moaște./ Îi trebui lina vîntului bătaie.*” Izolarea în context abstract a celor cîțiva tropi („bătrînul Phoenix”, „spre-a-nvia mai mîndru”, „lina bătaie”) le potențează puterea de semnificare. Discursul poetic este dus la limitele „spusei”, demistificat, dezvăluind o *mathesis* a limbajului, o rezistență la seducția limbajului.

Expunerea unui aliaj, unei multitudini de limbaje, unei întrepătrunderi de stiluri, se revendică, în poemele eminesciene, de la devoalarea unei atitudini ironice în raport cu scriitura. Mai mult decît manifestare a nesubstanțialității referinței (Cf. Em. Petrescu, 2005), ironia se instituie în poetica eminesciană – precum și intertextualitatea, de altfel – ca manieră de deconstruire a discursului poetic pașoptist, dar și a discursului poetic propriu. Dacă intertextualitatea reprezintă punctul de plecare al destructurării propriului discurs, în ceea ce privește ironia, accentul se

---

<sup>4</sup> Limbajul ca instrument sau expresie a gândirii, fraza ca măsură logică, în viziunea lui Roland Barthes.

deplasează pe opacizarea și denunțarea unor serii de formule consacrate de lirica pașoptistă, deși ambele se reprojetează în cele din urmă asupra imaginarului propriu poemelor eminesciene.

În *Antropomorfism*, este jucată „scena” scriiturii. Eminescu lasă scriitura să se dedubleze și să se denunțe pe ea însăși în scenă. E un mod prin excelență ironic de a da la o parte cortina în spatele căreia sînt amenajate culisele propriei creații. Prin tehnica bricolajului<sup>5</sup>, Eminescu alătură în *Antropomorfism* o serie de formulări devenite locuri comune în poetica pașoptistă („penetul de omăt”, „inocenta ei junie”, „cu ce grație ea îmbla”, „odoranta lui virgină”, ș.a.) unor topoi ai imaginarului propriu, reluați și desacralizați. În lipsa recontextualizării, aceștia ar risca să devină manieră (de exemplu, „tainica văpaie” care se aprinde în sufletul puicutei, „raza-înțelepciunei” sub mîngîierea căreia încearcă să o pună la adăpost găina bătrînă). *Artefactul* este mimat într-un mod mai mult sau mai puțin ludic. Ironia eminesciană și intertextualitatea demonstrează că discursurile poetice recognoscibile în perioade de creație istoric determinate sînt doar aparent structurate în chip imuabil și în definitiv mereu reînnoibile, precum mutările pionilor într-un joc de șah.

Deosebit de semnificativă se impune observația că atît intertextualitatea, cît și ironia, constituie termenii pariului unei continue dialectici între deschiderea discursului poetic spre recuperarea de alternative la alteritatea semnificației și prevenirea înrădăcinării propriului imaginar în solul steril al imobilității determinată de instaurarea finitudinii facerilor și desfacerilor proprii. Prin urmare, deopotrivă ironia și intertextualitatea pot fi interpretate ca soluții la criza limbajului. Și, sub acest aspect, ca strategii echivoce, nelipsite de ambiguitate, prin care subiectul, aflat în imposibilitatea de a se institui ca prezență în propria scriitură, pulsează, la nivel paratextual, ca pură *convenție* a prezenței.

Dialogul poetului cu propria creație – fie acesta filtrat prin ironie – precum și dialogul poeziei cu orizontul ei anterior, reprezintă inflexiunile încercărilor instanței auctoriale de a-și apropria limbajul propriilor texte, de

---

<sup>5</sup> Gerard Genette afirma că bricolajul ar fi o formă de limbaj critic sau chiar limbajul critic însuși. Claude Levi-Strauss numește „bricolaj” necesitatea de a împrumuta conceptele de care avem nevoie din textul unei moșteniri mai mult sau mai puțin coerente sau ruinate, ceea ce ar însemna însă că toate discursurile sînt fapte de bricolaj, așa cum observă Derrida.

a-l revitaliza, de a-l resubstanțializa continuu. Pentru a putea fi prelucrat, „reciclat”, limbajul moștenit, încorsetant, transcriptibil, trebuie să fie mai întâi devorat de memoria culturală a poetului, demistificat.

## BIBLIOGRAFIE

- Roland Barthes, 1994, *Plăcerea textului*, traducere de Marian Papahagi, Editura Echinox, Cluj.
- Roland Barthes, 1987, *Romanul scriiturii. Antologie*, selecție de texte și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean – Vasiliu, Editura Univers, București.
- Matei Călinescu, 2002, *Conceptul modern de poezie. De la romantism la avangardă*, Editura Paralela 45, Pitești.
- Jacques Derrida, 1998, *Scriitura și diferența*, traducere de Bogdan Ghiu și Dumitru Țepeneag, Editura Univers, București.
- Mikel Dufrenne, 1971, *Poeticul*, cuvânt înainte și traducere de Ion Pascadi, Editura Univers, București.
- Umberto Eco, 2002, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticile contemporane*, ediția a II-a, traducere și prefață de Cornel Mihai Ionescu, Editura Paralela 45, Pitești.
- Mihai Eminescu, 2005, *Poezii*, Editura Dealul Melcilor, Brașov.
- Ioana Em. Petrescu, 2005, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Editura Paralela 45, Pitești.
- G. Picon, 1973, *Introducere la o estetică a literaturii. Scriitorul și umbra lui*, traducere de Viorel Grecu, prefață de Mircea Martin, Editura Univers, București.





## Ironie și tranzitivitate a limbajului poetic eminescian

În ceea ce urmează ne propunem să investigăm intenționalitatea limbajului poetic în cadrul uneia dintre creațiile ludice ale marelui poet: *Antropomorfism*. Vom avea în vedere, pe baza studiului realizat de Tudor Vianu (*Dubla intenție a limbajului*), modul în care limbajul reflexiv eminescian devine în opera amintită un limbaj tranzitiv.

Înainte de toate, considerăm a fi necesare anumite precizări referitoare la cele două concepte („reflexivitate” și „tranzitivitate”) primate dintr-o perspectivă diferită de cea a lui Vianu. Pentru aceasta ne vom ajuta de studiul *Aisbergul poeziei moderne* scris de Gheorghe Crăciun. Criticul preia la rîndul său terminologia impusă de Vianu și observă pe modelul dat chiar de autorul *Dublei intenții...* că „limbajul poetic este gîndit nu dintr-o perspectivă lingvistică, (...) lirismul [fiind] forma de manifestare a unui conținut interior ireductibil” (Crăciun, 2009: 85). Caracterul reflexiv este redat cititorului prin puternica încărcătură emoțională pe care un text o posedă, trădînd, astfel, trăirile poetului. Totuși, criticul ia în considerare și datoria cititorului de a identifica intenționalitatea în cadrul unui text, susținînd că „nu este suficient ca intenția reflexivă să se concretizeze într-un enunț, ea trebuie să fie și sesizată” (*Ibidem*: 85-86). Tranzitivitatea, pe de altă parte, apare în momentul în care mesajul transmis este mai general, ignorînd sentimentele poetului. După Crăciun, „tranzitivitatea înseamnă imediere, directete, limbaj care merge direct la țintă și care refuză emfaza estetizării” (*Ibidem*: 325).

În continuare, trebuie pusă problema dacă o astfel de analiză va fi pertinentă în determinarea cu succes a trăsăturilor definitorii pe care limbajul eminescian le are. Demersul urmat în acest sens de lucrarea de față, nu numai că ar trebui să identifice modul în care cele două intenții ale limbajului variază de la caz la caz, ci și cum intenționalitatea textului este dată de anumite trăsături specifice limbajului poetic. Însă, pornind pe acest drum, inevitabil, vom da peste o mai veche întrebare, pare-se, insolubilă, și anume: pentru Eminescu, poezia e un fapt de limbaj sau nu? Nu ne

propunem, așadar, să căutăm un răspuns adecvat acestei probleme; ne vom opri, totuși, asupra limbajului poetic eminescian, încercînd să observăm modul în care se face trecerea de la un limbaj reflexiv (specific mării opere eminesciene) la unul tranzitiv (pe care îl întîlnim, în special, în poeziile ludice). Pentru aceasta, ne vom opri asupra *ironiei* – trăsătură definitorie a poeziei propuse pentru studiu, prin prisma căreia putem depista gradul de reflexivitate, respectiv tranzitivitate pe care poemele eminesciene îl posedă. În legătură cu limbajul parodic, Jankélévitch consideră că „ironia este o bună conștiință ludică: nu o bună conștiință simplă și directă, ci o bună conștiință șireată și indirectă, care își impune plecarea și revenirea pînă la și de la antiteză” (Jankélévitch, 1994: 48). Același critic vede în ironie un joc lipsit de interese mărețe, care se poate detașa doar temporar de contextul situațional. Søren Kierkegaard, în schimb, în studiul *Despre conceptul de ironie*, asociază ironia cu capacitatea scriitorului de a-și crea universul ficțional. În consecință, el afirmă: „Cu cît e prezentă mai multă ironie, cu atît mai liber și mai poetic plutește poetul deasupra operei sale artistice” (Kierkegaard, 2006: 434). În același studiu, eseistul danez realizează o sinteză a ironiei privită din perspectiva altor filozofi importanți și constată că „Solger face din ironie condiția oricărei creații artistice” (*Ibidem*).

Pornind de la aceste premise, vom încerca să facem o scurtă analiză a intenționalității pe care textul eminescian o posedă, precum și a modului în care ironia reconstruiește limbajul poetic. Este necesar să analizăm pe scurt implicațiile ironiei în textul literar și modificările aduse de aceasta intenționalității limbajului poetic. Ne vom raporta la limbajul poetic la modul general, întrucît ceea ce dorim să identificăm ulterior în cadrul textului eminescian este chiar trecerea care se poate produce dinspre reflexivitate către tranzitivitate.

Există, prin urmare, două cazuri. În primul rînd, vom constata că dacă ironia privește însuși limbajul poetic, atunci, cu siguranță, avem de-a face tot cu un fel de reflexivitate. Astfel, limbajul reflectează și se reflectează în același timp. Cu alte cuvinte, limbajul *se arată cu degetul pe sine însuși*, reprezentîndu-se într-o manieră ludică. Este vorba de un fel de autorefecție care se poate prelungi la nesfîrșit.

În al doilea rînd, dacă ironia are drept obiect altceva decît limbajul poetic, atunci putem vorbi de o implicație mai degrabă tranzitivă. În acest caz, poetul, folosindu-se de ironie, își propune punctarea anumitor caracteristici ale unui context situațional. Limbajul, deci, se rezumă doar la a

reconstrui ludic un mediu extralingvistic. Tot astfel, Vladimir Jankélévitch vede în ironie un adevărat proces de recompunere, considerînd-o „puterea de a se juca, de a zbura spre înălțimi, de a jongla cu esențele fie pentru a le nega, fie pentru a le recrea” (Jankélévitch, 1994: 15). La nivel de limbaj, ironia devine cu atît mai *eficientă* cu cît caracterul tranzitiv se intensifică. O astfel de poezie nu va viza niciodată emoția, ci doar intenția autorului. Pentru Gheorghe Crăciun, de exemplu, „poezia tranzitivă e o poezie de scopuri exterioare” (Crăciun, 2009: 325).

Urmînd acest traseu, vom analiza implicațiile ironiei în cadrul textului eminescian și modificările pe care limbajul poetic le suferă. Așadar, dacă limbajul ironic eminescian vizează chiar structurile limbajului poetic, reflexivitatea predomină, în timp ce tranzitivitatea va fi sporită de o ironie care va viza o situație concretă. Se observă cu ușurință că ne aflăm în al doilea caz. În poezia *Antropomorfism*, o puică „moțată cu penetul de omăt” se îndrăgostește de un cocoș, vrînd „să-l aibă de-al juniei ei tovarăș”, în ciuda sfaturilor primite din partea unei găini înțelepte, care o îndeamnă să urmeze calea aprofundării misterelor naturii. Pentru tînăra amoretă, însă, sfaturile primite „contra iubirii / O-nvățară ce-i iubirea”, ceea ce o determină să exploreze și mai mult acest sentiment inedit. Nici măcar sfaturile claponului („mîhnit călugăr, cu-arătare pîntecoasă”) care, „lipsit de demnitatea de cucuș”, se retrăsese într-o asceză totală, nu o determină pe puică să renunțe la căutarea iubirii sale. Întîlnirea dintre „Don Juanul ce cînta de gard dincolo” și amoretă se petrece într-un cadru nocturn, imediat după ce protagonistă își luase adio de la copilărie, lăsîndu-se pradă instinctelor carnale ce „au învins în ea fecioara”. În continuare, puica nu va înceta să facă noi victime, ajungîndu-se pentru ale sale grații chiar și la crimă. Astfel, într-o luptă pentru atenția domniței, cocoșul Don Juan este ucis. În cele ce urmează, „profetic se arată preoteasa culinară”, care, luînd *mortul* „în poala-i sacră”, începe să-l jumulească pentru ca mai apoi să presare pe el miresme pentru „jertfa mortuară”. Odată ritualul încheiat, Don Juanul sacrificat în numele iubirii ajunge în Olymp ca jertfă închinată zeilor. Suferința puicii, rămase acum văduve, nu va dura mult, întrucît „curînd cucuși mai tineri împlu partea neocupată / A duioasei inimioare de amor și jale pline”. Încetul cu încetul, însă, puica își pierde din farmec, deoarece „Nu-i cucuș ce nu-i luase tot ce-o puică poate da”. Astfel, se retrage în asceză alături de claponul Chirilă care „În matroana desflorită vede încă pe copilă”. Alături de el, puica își va „fini și dînsa drumul sorții pămîntene”.

Pentru a observa mai amănunțit modul în care limbajul poetic își schimbă intenția în cazul creației *Antropomorfism*, se poate recurge la o comparație a acesteia cu un alt poem eminescian, preferabil unul cu puternice trăsături romantice. Să ne oprim, de exemplu, asupra *Luceafărului* pe care critica nu s-a ferit să-l pună în legătură cu *Antropomorfism*, considerându-l pe acesta din urmă chiar o replică ludică adresată marelui poem eminescian. O citire simultană a celor două creații este necesară în înțelegerea variației intenționalității limbajului poetic. Se pot observa, spre exemplu, următoarele transformări: dacă, în *Luceafărul*, frumusețea fetei de împărat o plasează în planul cosmic („Cum e Fecioara între sfinți / și luna între stele”), în *Antropomorfism* puica face victime printre înaripatele ogradei cu grația sa și cu talentul prin care „stele zugrăvește în nisip cu dulcea-i labă”. Tot în aceeași manieră, replicii fetei de împărat la vederea lui Hyperion („O, ești frumos, cum numa-n vis / Un înger se arată”) i se opune exclamația puicii la adresa iubitului ei cocoș („Tu! – ea zise – ce frumos ești, rege-al lumii de găine”). Până și atitudinea Cătălinei față de ritualul erotic al lui Cătălin este redată în același ton parodic în *Antropomorfism*; astfel, versurile „Ea-l asculta pe copilaș / Uimită și distrată / Și rușinos și drăgălaș / Mai nu vrea, mai se lasă” devin „Dar deodată el s-arată – rușinoasă vrea să zboare, / El aleargă după dînsa – cum ar vrea și cum n-ar vrea; / Cum îi place să se lase prinsă. Sub aripa-i grea...”.

Iată doar cîteva exemple de limbaj tranzitiv pe care le întâlnim în cadrul poeziei *Antropomorfism*! Acest tip de intenție a textului eminescian rezultă din adoptarea unui limbaj ludic și, prin urmare, ironia apare, în cazul de față, ca suport al limbajului tranzitiv. Totuși, nu trebuie să uităm că „trăsătura caracteristică ironiei e *libertatea subiectivă*” (Kierkegaard, 2006: 362). Așadar, excluderea intenției autorului din universul ficțional este imposibilă. Dar, dacă într-un asemenea text subiectivitatea poetului nu poate fi ignorată, asta nu înseamnă că tranzitivitatea limbajului va fi diminuată. Atîta timp cît sentimentele autorului nu intră în anatomia textului, caracterul reflexiv nu poate fi dominant. În poezia *Antropomorfism*, Eminescu nu face decît să exagereze anumite trăsături ale unei realități obiective. Așadar, implicația emotivă a poetului (dacă se poate identifica în textul de față) nu poate păstra pe toată lungimea poemului un limbaj reflexiv.

Se poate observa cu ușurință că, în *Antropomorfism*, ironia apare ca procedeu deconstructiv. Pentru Eminescu, ea este singura modalitate prin care universul ficțional prezentat se poate încadra în limitele limbajului

poetic. Așadar, plasarea acțiunii într-un univers zoomorf este modul prin care cititorul realizează încă de la început intenția parodică a autorului. Ironia ajută, după cum am mai precizat, caracterului tranzitiv al textului. În *Antropomorfism*, Eminescu merge pe linia evidențiată foarte bine de Jankélévitch într-una din lucrările sale, unde criticul consideră că „ironia înseamnă suplete (...) ea ne face (...) «atenți la real» și ne face imuni la îngustimea și deformările patosului intransigent, la intoleranța fanatismului exclusivist” (Jankélévitch, 1994: 31). Și, din moment ce tranzitivitatea înseamnă direcție, limbajul parodic trebuie să vizeze un teritoriu comun, în care se poate manifesta liber, fără riscul de a fi ignorat de cititor. Dorind să arate rînd pe rînd cu degetul trăsăturile unei societăți burgheze dedată desfrîului, Eminescu plasează universul poetic într-un mediu exploatabil. Finalul poeziei, în care naratorul se detașează de universul zoomorf pentru a ține în fața publicului o prelegere despre deșertăciunea poftelor trupești, nu face decît să prelungească jocul ironic și în afara spațiului ficțional: „Voi, ce-uniți tot universul în zîmbirea minții scurte, / Ce cățați gîndiri de înger-n-ochii mari, cari vă par / Două nopți însprîncenate, – vie-vă-n minte măcar / Cum că demonul din ochii-i e același de sub burtă”. În ajutorul acestei ultimi remarcă vine studiul lui Jankélévitch din care aflăm că „ironia ne arată oglinda în care conștiința noastră se va reflecta în voie (...) ea va trimite urechii omului ecoul care redă sunetul propriei sale voci” (*Ibidem*: 32). Așadar, tranzitivitatea limbajului potențează ulterioara ironie a textului poetic. În ceea ce privește poezia eminesciană, pentru a-și atinge scopul, limbajul tranzitiv trebuie să ilustreze într-un mod cît se poate de concis trăsăturile realității imediate.

După cum am încercat să arătăm, în poezia *Antropomorfism* caracterul tranzitiv al limbajului este o consecință a ironiei pe care poetul o exploatează în cadrul unui univers zoomorf. Trebuie precizat faptul că acest caz nu este, însă, singular. Jocul ludic la care Eminescu face apel în poezia propusă pentru analiză apare și în alte opere, cum ar fi *Privesc orașul – furnicar* și *Mitologicele* (cea din urmă fiind considerată de critică o replică a poemului *Povestea magului călător în stele*). Ajungem, astfel, și la o altă concluzie a lucrării de față, și anume că, prin astfel de creații, Eminescu adoptă o formă de ironie tranzitivă modernă.

## BIBLIOGRAFIE

- Gheorghe Crăciun, 2009, *Aisbergul poeziei moderne*, Editura Paralela 45, Pitești.
- Vladimir Jankélévitch, 1994, *Ironia*, traducere de Florica Drăgan și V. Fanache, Editura Dacia, Cluj-Napoca.
- Søren Kierkegaard, 2006, *Opere. Din hîrțiile unui încă viu. Despre conceptul de ironie, cu permanentă referire la Socrate*, traducere de Ana-Stanca Tăbărași, Editura Humanitas, București.
- Tudor Vianu, 2010, *Arta prozatorilor români*, Editura Orizonturi, București.

### ***Memento mori, măștile zeului***

Dacă lirica eminesciană de influență filosofică se construiește de cele mai multe ori în jurul imaginii unui zeu, fără îndoială, poemul ***Memento Mori*** ocupă din acest punct de vedere un loc aparte, în condițiile în care avem de-a face aici cu un număr de zeități extrem de mare. Paradoxal, numitorul comun pe care Eminescu îl găsește între aceste *specii* de zeități este tocmai imposibilitatea lor de a exista. Plecând de la modele ale mitologiei Greciei Antice sau de la cele ale mitologiilor romane și nordice, poetul se abate către imaginarul creștin ajungând într-un final la imagini abstracte ale unui demiurg absolut sau chiar la situații de mitizare ale unui personaj istoric fie el Decebal sau Napoleon.

Mai mult ca sigur această diversitate a zeilor are rolul de a ilustra concepția deformată pe care omul o are față de un unic, absolut zeu. Astfel multitudinea de zei nu este altceva decât o serie de interpretări ale aceluiași zeu care nu poate fi cunoscut: „*Cum ești tu nimeni n-o știe. Întrebările de tine,/ Pe-a istoriei lungi unde, se ridică ca ruine/ Și prin valuri de gândire mitici sfînce se sulev;/ Nici un chip pe care lumea ți-l atribuiește ție/ Nu-i etern ci cu mari cete d-îngeri, de ființi o mie,/ C-un cer încărcat de mite asfințești din ev în ev*”. Aceste măști ale zeului sînt de fapt forme antropomorfizate, creații artificiale care reduc această entitate la o limită inteligibilă pentru om de-a lungul istoriei. Poemul încearcă distrugerea măștilor tocmai pentru a descoperi o formă pură a divinității care se ascunde în spatele lor. Am putea admite chiar ipoteza căutării unui zeu fără chip prin sfărîmarea măștilor sale, situație aparent imposibilă dar susținută de faptul că poetul creează măști ale zeului pe care tot el le distruge, uneori printr-o singură operație poetică. Cu toate acestea în finalul poemului inclusiv această existență nemascată a divinității va fi pusă sub semnul întrebării, iar astfel se poate admite (mai ales din cauza caracterului epic al textului, dar și din cauza numărului mare de divinități prezente) că în ***Memento Mori*** condiția zeului nu este numai ilustrată sau eventual pusă sub semnul întrebării, dar mai mult decât atât putem vorbi chiar de o deconstruire a ideii de zeu: „*Ca s-explic a ta ființă, de gândiri am pus popoare,/ Ca idee pe idee să clădească pîn-în*

*soare,/ Cum popoarele antice în al Asiei pământ/ Au unit stîncă pe stîncă, mur pe mur s-ajungă-n ceruri./ Un grăunte de-ndoială mestecat în adevăruri/ Și popoarele-mi de gânduri risipescu-se în vînt.*” Poemul, așadar, creează o serie de scenarii ale existenței unui anumit zeu. Elemente istorice și mitologice se îmbină într-o schemă aparent exhaustivă a conceptului de zeu. Această construcție ajunge însă într-un punct maxim (ajunge completă) iar în acel moment poetul indică (cu exactitate) imposibilitatea unei asemenea construcții. Astfel una dintre accepțiile cele mai elementare ale deconstructivismului (deconstruction = construction + destruction)<sup>1</sup> pare a fi, de fapt, resortul central al poemului. Construirea meticuloasă a divinităților urmată de imediata lor negare (distrugere) sînt de fapt cele două fețe ale unei viziuni deconstructive (care mereu problematizează concepte) asupra condiției divine.

Poemul însă evoluează lent, în primele trei episoade făcîndu-se referire mai puțin la zei sau măști ale zeului. În primul episod, cel al Babilonului, avem de-a face cu imaginea istorico-mitologică a unei cetăți. Putem vorbi în cazul acestui prim episod de o structurare („*Babilon, cetate mîndră cît o țară, o cetate/ Cu muri lungi cît patru zile, cu o mare de palate/ Și pe ziduri uriașe mari grădini suite-n nori*”) urmată imediat de destructurare („*Azi? Vei rătăci degeaba în cîmpia nisipoasă*”).

Chiar dacă episodul Egiptului ne aduce în fața unui mag ce descoperă „sîmburul lumii”, scenariul în acest caz este însă similar cu cel din episodul precedent sau cu episodul Iudeii. Egiptul, inițial descris fastuos („*cu zidirile-i antice,/ Mur pe mur, stîncă pe stîncă o cetate de giganți/ Sînt gândiri arhitectonici de-o grozavă măreție./ Au zidit munte pe munte*”) sfîrșește în ruine: „*S-atunci vîntul ridicat-a tot nisipul din pustiuri,/ Astupînd cu dînsu-orașe, ca gigantice sicriuri[...]/ Memfis, Theba, țara-ntreagă coperită-i de ruine*”.

O primă mască a zeului conturată ceva mai clar apare în episodul Grecia. Aici întîlnim imaginea lui Orfeu (prototip mitologic al artistului), o imagine care se construiește și deconstruiește în aceeași strofă. Arfa, element definitoriu pentru Orfeu, apare *sfărîmată*. În același timp versuri precum „*Glasu-i, ce-nvase stîncă, stîns de-aripea desperărei*” construiesc această

---

<sup>1</sup> Am ales termenii în limba engleză pentru că în limba română această simplistă ecuație nu funcționează la fel de clar datorită diferenței fonetice dintre *construcție* și *distrugere*.



maskă a zeului printr-o serie de antiteze arătând deopotrivă stabilitatea și instabilitatea unei asemenea construcții.

În cazul episodului luptei dintre daci și romani, o parte privilegiată a poemului, situația este un pic diferită. La această luptă dintre popoare iau parte și zeii, astfel avem de-a face cu o construcție poetică ce îmbină deopotrivă elementele istorice și elemente mitologice. Tocmai alăturarea acestor două paradigme le va face să anihileze reciproc. Victoria Romei asupra dacilor este pusă pe seama zeilor care reușesc să-l învingă pe Zamolxe. Decebal, la rîndul său, odată învins aruncă un blestem asupra Romei cerînd distrugerea ei. Dacă această cădere a Romei are justificări istorice reale, în cazul textului ea se datorează blestemului și zeilor nordici. Se suspendă astfel o serie de elemente istorice în favoarea unei viziuni mitologice. Pe de altă parte, această plasare a mitologicul în spațiul concret, istoric are rolul unei demitizări. Astfel cele două paradigme se contamenează ajungîndu-se fie la mitizarea spațiului istoric, fie la istoricizarea (demitizarea) spațiului mitic. Ambele structuri par însă a trăda, în primul rînd, instabilitatea acestor zeități care fiind supuse istoriei și eșecului (în cazul lui Zamolxe) își pierd din credibilitate. I. Negoîtescu vorbește despre acest episod ca fiind de fapt unul al luptei dintre mitologia pură și istorie (Negoîtescu, 1995: p.69). Mai mult ca sigur această luptă nu poate duce decît la o deteriorare a celor două.

Situația este cu atît mai dramatică în cazul zeilor nordici care se vor vedea puși în situația de-a-și nega propria lor esență. În momentul în care popoarele cer acestor zei nordici distrugerea Romei se ridică o problemă extrem de interesantă. Roma apare descrisă în poem ca o cetate destinată nemuririi, această calitate fiind de asemenea una specifică zeilor. Astfel decizia lui Odin de a distruge Roma, încălcînd astfel nemurirea cetății nu este altceva decît negarea propriei imortalități. Momentul în care Odin atacă Roma este momentul morții sale și, mai mult decît atît, putem vorbi chiar de o acceptare a acestei morți din partea zeului: „Zeii pregetă să-și dee-a lor sentință...Și-n uimire/ Cugetă-de au fost popul destinat spre nemurire;/ Au fost ei - și dacă mor ei – sîntem noi nemuritori?”. Momentul în care zeii pun sub semnul întrebării propria lor imortalitate constituie prima etapă a masivei lor căderi care se va sfîrși odată cu moartea. Textul arată aici imposibilitatea existenței unui zeu a cărui funcție distrugătoare e tocmai o negare a imortalității sale. Putem admite faptul că scenariul în acest caz, din punctul de vedere al imortalității, este opus față de cel din *Luceafărul*. Dacă

Hyperion *prin propria-i voință* își dorește moartea și aceasta îi este în mod categoric refuzată, zeii nordici *sînt obligați* să-și nege propria imortalitate, sfîrșind odată cu acceptarea sentinței.

Poemul se oprește și asupra unei imagini mitizate a lui Napoleon. Acesta, descris inițial ca „*luminos și mîndru țel*” (sau „*Mare, că-i purtat pe umeri de adînci și mîndre vremuri;/Căci gîndiri, cari ieșise dintr-a lumii lung cutremur,/ El le poar-unite-n frunte și le scrie pe stindard*”) va urma și el traseul căderii: „*Nordul m-a învins ideea m-a lăsat [...]*”.

Spre finalul poemului eul liric se va adresa instanței divine fără acel mediu intermediar al măștii, o instanță divină care aparent le înglobează pe toate cele precedente dar diferă totuși de acestea tocmai prim imposibilitatea numirii ei. Acest zeu pare a fi unul imposibil de plasat într-un anume cadru, iar propria sa existență este incertă pentru eul liric. Faptul că eul liric i se adresează totuși poate fi privit ca o acceptare a existenței zeului, în ciuda imposibilității cunoașterii lui. Singurele calități certe ale sale par a fi imortalitatea și puterea absolută asupra oamenilor, iar aceste calități sînt validate inclusiv de episoadele precedente. Deși în aceste episoade zeul nu apare direct (ci prin filtrul măștilor sale), ele au totuși rolul de a schița o condiție ideală a ființei divine sau, mai exact, condiția unei ființe divine ideale. Inclusiv această ființă ideală însă va ajunge în poem în situația de a-și nega propria stare de existență sau de a se autodistrage. Este vorba în acest caz de venirea apocalipsei, dispariția întregii lumi din cauza voinței zeului. Textul stabilește un destin comun pentru om și divinitate: „*Timpul mort și-ntinde membrii și devine veșnicie./ Cînd nimic se-ntîmpla-va pe întinderea pustie/ Am să-ntreb: Ce-a rămas oame, din puterea ta? – Nimic!*”. Prin urmare, momentul apocalipsei care aduce dispariția lumii îi va amputa zeului una dintre cele două principii ale existenței sale. Deși acesta rămîne nemuritor, puterea sa rămîne una fără țintă. Atotputernicia zeului îi permite (îi cere) crearea apocalipsei. Această apocalipsă însă îi anulează tocmai puterea sa, orientată către om, astfel anulînd-ul. Cu alte cuvinte în textul eminescian se pare că nici măcar zeul suprem nu poate supraviețui apocalipsei pe care o aduce.

Mai mulți critici vorbesc despre o lege a ascensiunii și a căderii (cf. Todoran, 1981), lege pe care poemul o urmează. Cu toate acestea în unele cazuri (cel al zeilor nordici, al zeului *fără mască*) ascensiunea și căderea se produc în același timp, ca două fețe inseparabile ale construcției discursive. Textul (re)crează prin discurs măști ale zeului (fie că este vorba de icoană,

figură mitologică, figură istorică mitizată) care sînt imediat distruse cu scopul de a ajunge la forma divină din spatele lor. Ajuns în acest punct, însă, poetul va distruge posibilitatea de existență a unei entități din spatele acestor măști, sugerînd faptul că în spatele lor nu se ascunde de fapt nimic sau cel puțin nu poate fi cunoscut: „*Cum ești tu nimeni n-o știe*”. Nu numai măștile sînt negate („*Și icoana-ți n-o inventă omul mic și-n margini strîns./ Jucăria sclipitoare de gîndiri și de sentințe,/Încurcatele sofisme nu explic a ta ființă*”) dar și ceea ce se ascunde în spatele lor.

Textul ridică astfel și problema cunoașterii (prin limbaj a) divinității. Ca structură, însă, el poate fi împărțit în două: o primă parte marcată de epic (o parte în care textul problematizează ideea de zeu) și o a doua parte (care devine evidentă odată cu cuvintele „*mă trezesc c-am fost poet*”) care este catalogată de critica literară drept o artă poetică, atrăgînd acest titlu asupra întregului poem în mai multe exegeze. E clar că textul e o artă poetică („*mă trezesc c-am fost poet*”, „*Din agheazima din lacul, ce te-nchină nemuririi,/E o picătură-n vinul poeziei ș-a gîndirei*” etc.), dar este mult mai mult decît atît. Dacă o artă poetică arată, așa cum simplist se spune, viziunea autorului asupra poeziei, în acest caz textul face mult mai mult. Pentru că există o diferență clară între o poezie care vorbește despre poezie (în general) și o poezie care vorbește despre sine, iar această diferență ține de tema poemului respectiv. Într-o artă poetică nemarcată de autoreferențialitate, tema este fenomenul poetic, în general, din punctul de vedere al poetului. Autoreferențialitatea restrînge acest cadru exclusiv la un singur poem, și scoate astfel la iveală resorturi poetice ale textului respectiv. Tema, în acest caz, nu mai este fenomenul poetic în general, ci textul în sine capătă acest statut. Cu alte cuvinte arta poetică se referă la poezie, iar textul autoreferențial (așa cum sugerează și numele) se referă la sine. Or, în textul de față, versuri precum: „*Ca s-explic a ta ființă, de gîndiri am pus popoare,/Ca idee pe idee să clădească pîn-în soare,/Cum popoarele antice în al Asiei pămînt/Au unit stîncă pe stîncă, mur pe mur s-ajungă-n ceruri./Un grăunte de-ndoială mestecat în adevăruri/Și popoarele-mi de gînduri risipescu-se în vînt.*” arată faptul că avem de-a face cu un text care se explică pe sine, prin autoreferențialitate. Textul așadar își trădează propriile limite, propriile resorturi, așa cum a funcționat și în cazul deconstruirii măștilor zeului. Punînd totul sub semnul întrebării, indicînd punctele slabe ale oricărei construcții și valorificînd aceste puncte slabe, Eminescu surprinde, de fapt, instabilitatea gîndirii umane, profund limitată. De altfel, Ioana Em. Petrescu

observa faptul că „gîndirea lui Eminescu este, prin excelență, gîndirea unui spirit ateu, pentru care mitul creștin are, ca și miturile grecești[...] numai valoarea tranzitorie a oricărui limbaj mitic figurat. Mitul (creștin sau de altă natură) nu e, așadar, pentru Eminescu, decît o proiecție a gîndirii umane care încearcă să prindă, prin el, eternitatea” (Petrescu, 1994: p. 190). În acest caz, însă, poemul afirmă că încercarea de a prinde eternitatea este sortită eșecului.

Dacă prin autoreferențialitate textul depășește statutul de simplă artă poetică, în cazul demitizării situația este la fel de interesantă, dat fiind faptul că poetul nu *dă jos de pe pedestal* un anumit zeu, ci mai degrabă îl obligă *să se dea jos singur*. Întreg scenariul stă sub semnul unei eterne prăbușiri (spre deosebire de clișeul eternei deveniri) din care nimic nu poate evada în eternitate, nimic nu se poate sustrage destrucției.

### BIBLIOGRAFIE

- Rosa. Del Conte, 2003, *Eminescu sau despre absolut*, traducere de Marian Papahagi, Editura Dacia, Cluj-Napoca.
- I. Negoîtescu, 1995, *Poezia lui Eminescu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca.
- Ioana Em. Petrescu, 1994, *Mihai Eminescu – poet tragic*, Editura Junimea, Iași.
- D. Popovici, 1988, *Poezia lui Mihai Eminescu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca.
- Eugen Todoran, 1981, *Mihai Eminescu – Epopeea română*, Editura Junimea, Iași.

## Discursul corporalității în poezia eminesciană

Între mintea care proiectează și textul care se construiește la intersecția ideilor materializate scriptural, corpul rămîne un mediu de tranziție, stingher în actul scrierii. Problema corporalității ca factor generator al discursului artistic se pune abia odată cu simbolismul, care aduce în discuție aspectul dereglării tuturor simțurilor ce coagulează un discurs dizarmonic, obscur, ca reprezentare scripturală a stărilor de conștiință. Raportul dintre corporalitate și discurs a fost abordat din două perspective extreme, care substituie reciproc acești termeni, ignorînd zona de tranziție și indeterminările în transferul de la paradigma corporală la cea scripturală. Pe de o parte, critica stilistică și comparatismul literar inventariază reprezentările figurative ale corpului, stabilind filiații imagistice și tipologii. Este cazul clasicelor studii ale lui G. Călinescu – *Opera lui Mihai Eminescu* (1935-1936), în cap. „Anatomia femeii ideale”, sau cel al lui Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu* (1971), cap. „Nostalgia apropierei – Erotica”. Cele două studii semnalate nu tratează exhaustiv problema corporalității, ci o subsumează problematicii erotice. Pe de altă parte, poststructuralismul postulează autonomia textului și transferă asupra scriiturii paradigma corporală, respingînd ideea modernistă de operă literară ca obiect estetic suficient sieși și înlocuind-o cu ideea de text în accepția etimologică, *textus*, țesătură de limbaje a căror confluență seduce cititorul. Această poziție teoretică afirmă manifestarea materialității limbajului în text și dublează schimbul intelectual cu promisiunea *desfătării* produse de actul lecturii. O astfel de abordare a textului eminescian nu a fost încă înregistrată în discursul critic, principala dificultate constînd, consider, în slaba aderență pe care o are aplicarea ideii de joc textual și de efect literar dirijat la literatura secolului al XIX-lea, unde predomină viziunea și nu realizarea discursivă. În acest eseu, îmi propun să analizez problema corporalului în poezia lui Mihai Eminescu din perspectiva raportului dintre nivelul discursiv și cel figurativ, urmărind metamorfoza acestor reprezentări în poemele desfășurate atît în spațiul securizant erotic, cît și în reprezentările decorului.

Principalul efect al corporalizării textului este „limbajul ca seducție și promisiune a împlinirii – a cunoaște sfârșitul poveștii (satisfacția romanească)” (Barthes, 1994: 16), ceea ce face ca textul cu adevărat ofertant să fie o proză sau un poem cu inserții narative. Acest tip de text se suprapune cel mai bine cu literatura romantică de largă circulație, care răspunde orizontului general de așteptare prin semnificația lui ușor decodabilă. Pe de altă parte, opacitatea semnului, intransitivitatea, ermetismul, descoperiri ale liricii moderne, își aleg cititorul pentru care experiența limbajului este ea însăși un festin. La sfârșit de secol XIX, retorica seductivă este instrumentalizată în textele de tip romanță, care au asigurat permeabilitatea lirismului eminescian la publicul larg prin generalitatea schematizantă a situației erotice, prin plasarea tramei în universul cotidian recognoscibil și prin tematizarea aceleiași atitudini cu un unghi de variație între reproș și detașare. Poemul care se deschide unui prim nivel al lecturii de identificare consolidează imaginea autorului în conștiința publicului, dezvăluie cititorului fragmente corporale cunoscute, învăluite de aura unei promisiuni de completă nuditate semantică și acces la semnificațiile ultime. Așa cum s-a remarcat în cel mai recent studiu asupra receptării operei lui Mihai Eminescu, „privită dinspre publicul larg, romanța părea o sosie a operelor capitale, privită dinspre operele cu adevărat mari, ea părea o mască” (Costache, 2008: 281). *In nuce*, romanța cuprinde dialectica privire-corporalitate, surprinzând dinamica prin care unui corp îi este acordată semnificație erotică de către privirea îndrăgostită, și tot în registrul vizual se produce opacizarea referentului: „Căci te iubeam cu ochi păgâni/ Și plini de suferinți/ Ce mi-i lăsară din bătrâni/ Părinții din părinți// [...] Căci azi le semeni tuturor/ La umblet și la port/ Și te privesc nepăsător/ C-un rece ochi de mort” (*Pe lângă plopii fără soț...*). Scenariul iubirii proiective pune semnul egalității între a vedea și a scrie, din moment ce chipul feminin este textualizat conform logicii transfiguratoare a poetului: „Am văzut fața ta pală de o bolnavă beție,/ Buza ta învinețită de-al corupției mușcat,/ Și-am zvîrlit asupră-ți, crudo, vâul alb de poezie/ Și paloarei tale raza inocenței eu i-am dat” (*Venere și Madonă*). Vederea înseamnă izolarea ființei dorite, obiectualizarea ei în corp și transfigurarea acestui obiect prin poezie. Dacă ochiul poate fi interpretat ca metaforă a gândirii în ultima strofă a romanței citate, imaginea ochilor „păgâni/ Și plini de suferinți” este incompatibilă cu dimensiunea rațională, distanțată, cu care văzul a circulat în imaginarul occidental pe filiera platonismului care îl considera cel mai nobil dintre simțuri. Privirea îndrăgositului este participativă și concentrează forțele

liminare din întreaga linie a strămoșilor. Vorbind despre textul-corp care, oferindu-se, își pierde din capacitatea de seducție și face loc în imaginația cititorului unor cuceriri viitoare, cititorul va proiecta probabil, din latențele memoriei, imagini similare ale individului ca verigă a unui lanț în poezia lui Blaga sau în *Elegia întâia* a lui Nichita Stănescu („Șirul de bărbați îmi populează un umăr,/ șirul de femei –alt umăr”). Observația de la care am pornit a fost că privirea îndrăgostită nu poate fi interpretată ca metaforă a gândirii, întrucât se supune unei logici a experiențelor liminare, așadar redarea corporalității femeii este un act scriptural generat de mișcarea celor mai profunde zone ale sensibilității corporale proprii. Figura ochilor aprinși este recurentă în poezia eminesciană, apărând și într-o variantă a poemului **Dorința**: „Astăzi sînt setos de forme/ Urmăresc aprins cu ochii/ Încrețirea trădătoare/ A subțirii tale rochii” (**Dorința**, var. 2262). Ea este o marcă a transferului de la o concepție artistică vizuală, de tip clasic (și clasicizant) la paradigma romantică, ce vizitează zona exacerbarii simțurilor, păstrîndu-o în sfera regimului caloric.

Avem în față două tipuri de discurs minor, romanța și idila, care au contribuit la difuzarea în epocă a unei părți a liricii eminesciene și au influențat consolidarea statutului public al poetului de la moarte pînă la sfîrșitul secolului. Putem urmări cum aceeași structură discursivă (adresarea directă), polarizînd viziunea din perspectiva figurii privirii dereglate, „aprinse” ori „păgîne”, poate configura imagini opuse ale corporalității. Discursul romanței, supus convențiilor de gen și constrîngerilor contextuale, extrage din trecut portretul convențional al feminității statuare, cu contururi ecranate de o aură mitizantă: „Ai fi trăit în veci de veci/ Și rînduri de vieți,/ Cu ale tale brațe reci/ Înmărmureai măreț:// Un chip de-a pururi adorat/ Cum nu mai au perechi/ Acele zîne ce străbat/ Din timpurile vechi” (**Pe lîngă plopii fără soț...**). De cealaltă parte, varianta poemului **Dorința** decupează imaginea unei feminități cît se poate de concrete și figurează un corp erotizat prin dinamica unei false ecranări a veșmîntului fluidizat, ce subliniază, ascunde și restituie în același timp, focalizînd reveria erotică a bărbatului prin gestică detaliată, redată într-un limbaj frust, dinamizat de succesiunea propozițiilor schematice din punct de vedere sintactic: „Gărgăuni prin cap îmi umblă/ Iară unu-i dintre mulți/ Subsuorii să-i văd brațul/ Și piciorul tău desculț// Îmroșindu-te la față/ Și s-arunci colanul jos/ Și să lunece de pe umeri/ A ta haină albastră-n jos”. Versurile sînt emblematice pentru un anumit tip de reprezentare proiectivă, aproape filmică prin precizia detaliilor

motrice și prin decupajul zonelor erotizate de dezvelirea intermitentă. Rapiditatea cu care se succed frânturi de imagini corespunde limbajului care se oferă spre a fi devorat prin lectură. O primă observație este că mecanismele textuale de figurare a corpului feminin sînt cu atît mai minimaliste cu cît se urmărește un efect mai pregnant. Detaliile de recuzită înregistrate cu un ochi cinematografic și nu zăbovirea metafozantă (și, deci, intelectualizantă) dau concretețe ființei reduse la imagine. Realizarea corporală dublă, ca text și ca imagine ofertantă, încadrează acest tip de poezie dincolo de hieratismul prescris în rețetarul romantic, țintind spre modernism prin îndrăzneala de a materializa sugestia și prin gratuitatea așezării autoparodice a întregului scenariu sub explicația plebee a gîndurilor-„gărgăuni”.

Cele mai multe dintre ipostazele erotice discutate au în comun, dincolo de reprezentările imagistice particulare, ecranarea privirii de către păr, rochie, vâl, oglindă sau fereastră. Întrucît, așa cum s-a arătat, cele două condiții ale împlinirii erotice sînt absența analizei și absența socializării (Călinescu, 1984), problematizarea iubirii este transferată în planul concret, al detaliilor de decor, care ascund iubita după un scenariu ritualic (precum acela al ridicării vâlului, în *Dorința*) sau care, asemenea unei oglinzi cu suprafețe zgîriate, protejează și expun în același timp tabloul de dincolo. Poemul *Stau în cerdacul tău*, cu structură de sonet, surprinde o astfel de înscenare a situației erotice în care privirea masculină asupra femeii care își despletește părul este ecranată de fereastra transformată într-un mediu opac, atunci cînd aceasta își stinge lampa. Semnificative, în acest episod, sînt atît ritualul feminin premergător somnului, compus din gesturile unui corp surprins în starea indecidabilă dintre luciditate și vis, cît și modalitatea de delimitare a spațiului intim prin jocul de umbre și lumini care polarizează interiorul și exteriorul. Bărbatului i se refuză accesul în intimitatea odăii, oferindu-i-se, în schimb, lumina imensității spațiului astral. Dacă trupul feminin nu cunoaște nuanțele, fiind întîi în lumină, apoi în întuneric complet, discursul la persoana I figurează un personaj masculin imobil, obiectualizat ca o suprafață pe care se întîlnesc raze și umbre, într-o metaforă rafinată: „*Stau în cerdacul tău... noaptea-i senină./ Deasupra-mi crengi de arbori se întind./ Crengi mari în flori de umbră mă cuprind/ Și vîntul mișcă arborii-n grădină*”. Actul prin care privirea îndrăgostită observă paretenerul este dependent de starea de imobilitate a acestuia din urmă, care predispune la imaginație – „Dacă trupul scrutat astfel ar ieși deodată din inerție, dacă ar



începe să facă ceva anume, dorința mea s-ar schimba. Dacă, de exemplu, îl văd pe celălalt gândind, dorința mea încetează de a mai fi perversă, redevine imaginară, revin la o Imagine, la un Întreg: din nou, iubesc.” (Barthes, 2007: 80). Reușita lui Eminescu din acest poem constă, pe de o parte, în gradarea raportului dintre imaginarul static și cel dinamic pentru a figura ritualul premergător somnului și, pe de altă parte, în depășirea barierelor corporalității prin percepția din exterior a sinelui obiectualizat și resemnificat figural la confluența celor două spații.

Nuditatea feminină prefigurată aici este zugrăvită detaliat în primul fragment al poemului *Călin (file din poveste...)* în imaginea fetei al cărei trup adormit este ecranat de perdeaua de basm a pânzei de păianjen: „*Iar de sus pînă-n perdele un păianjen prins de vrajă/ A țesut subțire pînă străvezie ca o mreajă;/ Tremurînd ea licurește și se pare a se rumpe,/ Încărcată de o bură, de un colb de pietre scumpe*”. Putem observa că, în ceea ce privește discursul, figurile nudității nu sînt prezentate decît intermitent (ca în poemul anterior), ca proiecții scenariale ale îndrăgostitului care se autoironizează (în var. *Dorinței*), sau ca sublimare a realului în basm ori legendă folclorică (*Călin...*). Ochiul nu prezintă perspectiva în prezent, ci într-un timp nedeterminat al imaginarului. În poemul *Călin...*, detaliile corpului abandonat somnului sînt înregistrate cu acuitate sub așternuturile care ecranează, promițînd și ascunzînd totodată: „*Al ei chip se zugrăvește plin și alb: cu ochiu-l măsuri/ Prin ușoara-nvinețire a subțirilor mătăsuri;/ Ici și colo a ei haină s-a desprins din sponci și-arată/ Trupul alb în goliciunea-i, curăția ei de fată*”. Așa cum trupul devine obiect al dorinței prin dezgolire parțială, limbajul întreține lectura mai degrabă prin sugestie decît prin numire: discursul despre corpul inconștient devine el însuși corp, în mod dirijat, oglindindu-și referentul. Dacă figura Madonei aparține Renașterii ce reactualizează imaginarul creștinismului medieval, caracterul pictural al descrierii din *Călin...*, pregnanța detaliului vestimentar și sugestia căldurii organice iradiate de corpul inconștient sînt indicatori ai evoluției artistice de la convenționalitatea romantismului, în care înfățișarea este o alegorie a spiritului, spre o artă care transcrie privirea nemediată. După cum argumentează Edgar Papu, „o atare tendință a «îndrăznelii» artistice, mai tardivă la noi, se află cu mult anticipată de poezia erotică eminesciană” (Papu, 1971: 77). Figura Madonei ca ideal pentru o feminitate neprihănită și diafană atrage imaginația artistică a celei de-a doua jumătăți de secol XIX, prin contaminarea devoțiunii erotice cu cea religioasă, al cărei ideal este

decorporalizarea (Corbin, 2008: 65). Eminescu depășește acest loc comun al imaginarului romantic prin relativizarea perspectivei; corpul încetează să mai fie o alegorie a spiritului, depășind codificările artistice considerate pozitive în romantism, precum diafanul și angelicul, dobândind viață proprie și dreptul la autonomie în ansamblul textului. Scena este cu atât mai pregnantă cu cât pe trupul scăpat din autocenzura diurnă sînt focalizate succesiv detalii ale vieții inconștiente, din vis: „*Sub pleoapele închise globii ochilor se bat,/ Brațul ei atîrnă leneș peste marginea de pat;/ De a vîrstii ei căldură fragii sînului se coc,/ A ei gură-i descleștată de-a suflării sale foc,/ Ea zîmbind își mișcă dulce a ei buze mici, subțiri;/ Iar pe capu-i și la patu-i presurați-s trandafiri*”. Cititorul asistă la un veritabil joc al discursului care încearcă să captureze ființa tinerei în manifestările ei corporale între numire și sugestie, dovedind faptul că limbajul poetic încearcă să recalibreze raportul inechitabil dintre literă și trup, surprinzînd imaginea în esențialul ei, fără detalii de cadru suplimentare. Este ceea ce Gheorghe Crăciun identificase ca „regenta trupului asupra literei”, vorbind despre inadecvarea mijloacelor lingvistice la dezideratul unei reprezentări de realitate autentică, realitate ce poate fi percepută numai prin corp. Crăciun afirmă că „Ori de cîte ori intră în text, trupul simte că litera îl obligă la o sintaxă improprie care-i transformă simultaneitatea într-o linearitate, la un limbaj oricît de rafinat care nu face altceva decît să-i aproximeze natura și anvergura. Trupul nu e limbajul și tocmai această nonidentitate instituie spațiul privilegiat prin dramatismul său al literaturii” (Crăciun, 1993: 342). Poemul eminescian dizolvă această incongruență alegînd să vorbească despre trupul celui alt, privit din perspectiva unui observator care își selectează pentru discurs detaliile vizuale emblematice, pe care le suplimentează printr-o observație ce nu poate aparține, de fapt, decît personajului privit, care își mărturisește trăirile corporale: „*a ei gură-i descleștată de-a suflării sale foc*”. Pentru că limbajului îi este imposibil să decupeze ființa tinerei în integralitatea ei sincronă, perspectiva voinicului, pe care poetul și-l face agent în spațiul intim al odăii, tinde spre percepția nemijlocită pe care o poate oferi perspectiva fetei care visează.

Pe de altă parte, discursul personajului feminin despre propria corporalitate pare să fie filtrat tot prin ochii bărbatului, care o subsumează canonului frumuseții populare: „*Și de-a soarelui căldură/ Voi fi roșie ca mărul;/ Mi-oi desface de-aur părul,/ Să-ți astup cu dînsul gura*” (***Floare albastră***). Discursul care, textual, aparține fetei, este deghizat, ascunzînd

fantezia bărbatului îndrăgostit. În registru major, confesiunea despre durerea fizică pe care prezența Luceafărului i-o produce fetei de împărat este o punere în abis a fatalității unei astfel de iubiri dincolo de limitele corporalului: „*Mă dor de crudul tău amor/ A pieptului meu coarde,/ Și ochii mari și grei mă dor,/ Iubirea ta mă arde*” (**Luceafărul**). În confesiunea fetei se produce transferul de la simbolic la obiectual, de la conotație la denotație: structuri lingvistice fixe de tip folcloric al căror uz inițial metaforic s-a pierdut, precum „mă doare inima” sau „mă arde dorul”, sînt resemnificate ca limite ale experienței erotice. Aici, detaliile corporale sînt esențializate, servind dialecticii material-imaterial, corporal-transcendent, care configurează întreaga problematică a poemului. Atunci cînd vorbește femeia, identitatea ei fizică se configurează fie selectiv și pictural, ca în **Floare albastră**, fie prin dezvăluirea trăirilor liminare, de o profundă interioritate.

Reprezentările corporale produc, uneori, repulsie. Atitudinea misogină conturează, în poemul **Cînd te-am văzut, Verena...**, portretul ambiavlent al iubitei în ipostază de „crăiasă” în adresarea directă și de întrupare hidoasă, ciopîrțită, în imaginația bărbatului: „*Te miri atunci, crăiasă, cînd tu zîmbești, că tac:/Eu idolului mîndru scotochii blînzi de șerpe,/La rodul gurii tale gîndirile-mi sînt sterpe,/De cărmurile albe eu fâlcile-ți dezbrac.//Și pielea de deasupra și buzele le tai./Hidoasa căpăfînă de păru-i despoiată,/ Din sînge și din flegmă scărbos e închegată./O, ce rămase-atuncea naintea minții-mi? Vai!*”. Reprezentarea de tip *memento mori* reușește să capteze lectura prin derularea filmului cu încetîtîtorul, oferind cititorului plăcerea de a descoperi în spatele imaginii respingătoare jocul de perspective care îmbină registrul grav cu ironia fină, transformînd chipul iubitei în dublu obiect care invită privirea și o respinge. Același joc al seducției textuale operează și în poemul **Gemenii**, unde un straniu personaj își suprapune figura bufonului, a nebunului și a diformului din reprezentările iconice renaștentiste și baroce: „*Și pe cînd toți ascultă, chiar regii din firide,/Cu gura-n pumn ghidușul se strîmbă și tot rîde./Cu mutra lui de capră și trup schilod de Faun/Își tîrîie piciorul ținîndu-se de scaun*”. Figura este grotescă și aruncă asupra solemnității întregului spațiu lumina difuză a logicii onirice care să-i justifice prezența. Nu știm dacă este o apariție coerentă cu realitatea tabloului sau doar un observator fantomatic – textul figurează și apoi devine opac.

În această lucrare am analizat metamorfozele figurii corporale în raport cu discursul poetic, subliniind importanța perspectivei care

configurează acest corp. În cazul lui Eminescu, se observă depășirea tabloului romantic, în care corpul hieratic este un simplu mediu de manifestare a spiritului, prin imagini corporale cu autonomie. Preferința pentru stările indecise, între vis și trezie, se configurează într-o poetică a corpului feminin pe jumătate adormit. Pe de altă parte, reprezentările diforme, respingătoare, țin de o logică a imaginarului sau a oniricului. De aceea, putem vorbi, în discursul eminescian, de rafinamente ale perspectivei care transformă textul într-un corp în sine, invitând la recitare.

### BIBLIOGRAFIE

- Roland Barthes, 1994, *Plăcerea textului*, Editura Echinoc, Cluj-Napoca.
- Roland Barthes, 2007, *Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit*, traducere de Sorina Dănăilă, Editura Cartier, Chișinău.
- George Călinescu, 1985, *Opera lui Mihai Eminescu*, Editura Minerva, București.
- Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (coord.), 2008, *Istoria corpului*, traducere Simona Manolache, vol. 2, Grupul Editorial Art, București.
- Iulian Costache, 2007, *Eminescu: negocierea unei imagini*, Editura Cartea Românească, București.
- Gheorghe Crăciun, 1993, *Frumoasa fără corp*, Editura Cartea Românească, București.
- Mihai Eminescu, 1939-1952, *Opere*, ediție critică îngrijită de Perpessicius, vol. I-IV, Editura Academiei, București.
- Edgar Papu, 1971, *Poezia lui Eminescu*, Editura Minerva, București.

ROXANA GÂRBEA  
Master II, Iași

## Visul eminescian – formă a conștiinței de sine

„Cine sînt eu? fu cea întâi cugetare ce-i veni în minte...”  
(Mihai Eminescu, *Avatarii faraonului Tlă*)

Iată gîndul ce poartă cu sine cea dintîi întrebare pe apele întinse ale uitării, precum o luntre lin lunecătoare poartă cu sine sufletul între lumi. Un gînd ce străbate cu nesaț somnul adînc ca un mormînt al bătrînului cerșetor Baltazar care se visează rege. Îi pare cum că însuși spiritul Universului visează și că în acest vis se clădește uriaș orașul Memfis și se așează la picioarele lui, sub sceptrul faraonului Tlă. În acest vis se întrupează deopotrivă adînc dureroasele icoane ale nimicniciei ce-și caută cu nesaț izvorul în oglinda din care singură eternitatea își soarbe frumusețea.

*Cine sînt eu?* Ecourile acestei cugetări, străbătînd lumea comună sau orizonturile nemărginite de spațiu și timp, cheamă și recheamă în existența eminesciană o conștiință identitară. Constant decelabile în opera și biografia lui Mihai Eminescu, în acest proiect sintetic de existență concretă și idealizată, sînt căutarea și aflarea propriei ființe și nașterea unei vii conștiințe de sine. Uneori e copilul - prinț răpit etern de farmecul copilăriei, tînărul pururi cuprins de un vis fericit de iubire, căci „...mai puternic, mai înalt, mai dulce/ Îi pare legea de a iubi,/Fără ea nu e de a trăi,/Fără ea omul ca stîns se duce” ( *Philosophia copilei* ) sau sufletul bătrîn ca iarna, singur, ucis de o viață lipsită de noroc<sup>1</sup>. Alteori e poet semizeu și mîntuitor (Eminescu, 2010), sufleur de teatru sau redactor la gazetă după trebuințele unei generații de ampoloiați<sup>2</sup>. Cîndva discipol

---

<sup>1</sup> Christina Zarifopol-Illias ed., 2000, scrisoarea de la nr. 93, nedată: „Dar cînd un asemenea om ca mine va cerceta cenușa din inima lui, va vedea că nu există încă nicio scînteie, că totul e uscat și mort, că n-are la ce trăi, că tîrîie în zădar o existență care nu-i place nici lui, nici altora. Nu cred nimic, nu sper nimic și mi-e moralicește frig ca unui bătrîn de 80 de ani...”

<sup>2</sup> Cf. Scrisoarea lui Eminescu către T. Maiorescu, august 1872: „Timpul nostru sîntem noi și calitatea socială a spațiului în care trăim, atîrnă asemenea de la noi, deși noi înșine –din nefericire- nu atîrnăm de noi. (...) Astfel dezvoltarea negativă ajunge cea de ordine: un talent muzical ajunge de a ilustra grădinile și berăriile, un pictor ajunge portretist, un poet jurnalist, ceea ce veți concede că e lucrul cel mai prost din lume.” *apud* Perpessicius, 1971.

al mult regretatului profesor A. Pumnul - *stins luceafăr dalb*, „audient extraordinar” al academiilor europene, autodidact și pasionat cercetător al arhivelor de istorie, e altădată decepție dureroasă pentru mentorul „Junimii”, care intuia în acest tânăr genial modelul prin excelență al mediului universitar românesc modern. Pe de o parte, e acel spirit tăios polemic în spațiul politic și în slujba datoriei civice și naționale, cu totala credință în mitul României eterne, pe de altă parte, e îndrăgostitul pe viață, total dăruit către acea singură femeie ce a fost pentru el nu numai om, Veronica Micle. Adesea migrator cu devoțiune prin veacuri, însuflețind nobili alteri din panteonul mitologiei românești: Făt-Frumos, Decebal, Arbore, Bogdan-Dragoș, Mureșanu, e-aproape totdeauna luceafărul cu dorul de pământ, e bardul cu lira spartă de al lumii cumplit vaier, de-a vieții nefericire: „– *De unde vii? întreabă Odin blînd./ – Am răsărit din fundul Mărei Negre./Ca un luceafăr am trecut prin lume./În ceruri am privit și pe pământ/(...) De cîntec este sufletul meu plin/ (...) Un bard sătul de-a lumii lungi mizerii./ Din arfa unui bard? O, fecioară,/Vin’ lîngă mine, să mă uit în ochii-ți./Să uit de lume, ah! Să pot uita.../ – Voi îndulci tot chinul, tot amarul/Cu care-n lume ei te-au adăpat/ Căci te iubesc, sărmanul meu copil.*” (**Odin și poetul**)

Cîteodată înger (Angelo), cîteodată demon cu chip de mort și ochii vii, un Satan frumos, sau poate amîndouă deodată, e un veșnic rătăcitor în atîtea vieți închipuite, în atîtea visări: „*La sorți va pune iarăși prin lumile din ceri/Durerea mea cumplită – un vecinic Ahasver,/Ca cu același suflet din nou să reapară/Migrației eterne unealtă de ocară...*” (**Mureșanu**). Gîndind în sine la toate aceste neconținute părelnice vieți, e cel ce spune mereu o unică poveste : în oglinda timpului „*ia firea mii de fețe - / Aceleași sînt, deși mereu se schimbă*”, iar „*cu adîncul apei se-adîncește*” durerea lumii, amarul omenirii și în urmă chiar uitarea – un chin ce rupe în bucăți eternitatea sufletului. (**Coborîrea apelor**, 1876; **Pe gînduri ziua...** 1876: „*Pe gînduri ziua, noaptea în veghere/ Astfel viața-mi tot în chinuri trece*”). Doar sufletul nemuritor palpită dintr-o dată în toate aceste fapte ale firii. Afini de suflet<sup>3</sup>, alterii eu-lui eminescian sînt pelerini solitari, o inexorabilă singurătate îi însoțește în contingentul vieții. În lipsa celuiilalt, un acut simțămînt de înstrăinare de sine iese la lumină: „*Eu? Mai este inima-mi/ Din copilărie*” (**Copii eram noi amîndoi...**) sau „*Și cînd gîndesc la viața-mi, îmi pare că ea cură/Încet repovestită de o străină gură,/Ca și cînd n-ar fi viața-mi, ca și cînd n-aș fi fost./Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost/De-*

<sup>3</sup> „Un om pe care-l cunoșteam fără a-l cunoaște, una din acele figuri ce ți se pare că ai mai văzut-o vrodată-n viață, fără s-o fi văzut niciodată, fenomen ce se poate esplica numai prin presupunerea unei afinități sufletești” (Eminescu, 2010: 143).

mi țin la el urechea - și rîd de cîte-ascult/Ca de dureri străine?... Parc-am murit de mult.” (*Melancolie*).

În fine: „Ah! gîndi...mă tem să nu-nnebunesc iar...” (*Avatarii...*). În această altercație identitară, scăpată de sub controlul lucidității, se ivește din noaptea sufletului un drag prieten: „*Sînt Matei Basarab...*” Numai resorturi din afara rațiunii, numai acest echivoc al eu-lui<sup>4</sup>, poate reda integral sinele. Iată cum conștiința despre sine – acest subteran, obscur și primordial izvor al ființei – nu se poate închea decât în sfera visului sau a reveriei, în spații în care unul sînt toate și totul este una. „...*Fiecare din noi e un organ central, care-și asimilează într-un moment toate întîmplările lumii, care-i vin de la cunoștință...*”. M. Eminescu are această nemărginită conștiință a tot ce „*e atras în viață de un dor nemărginit*”. Este sufletului românesc fruntea senină și rece care în lumina sa încheagă viitorul și trecutul, cea care-i zădărnicește uitarea de sine<sup>4</sup>. Este oricărui suflet muritor în care lumea se încearcă ochiul ce „*înlăuntrul se deșteaptă*”. Este sieși, sufletului său înmuiat în visurile cele mai dragi, geniu nepieritor. Conștiința aceasta se ivește ca rod al închipuirii minții sau al fantasmelor onirice, cînd somnul- moarte devine a gîndului odihnă: „*Cu evlavie adîncă ne-nvîrteau al minții scripet,/Legăînd cînd o planetă, cînd pe-un rege din Egipt./Atunci lumea-n căpăfînă se-nvîrtea ca o morișcă,/ De simțeam, ca Galilei, că comedia se mișcă./Atunci lumea cea gîndită pentru noi avea ființă/Și din contra, cea aievea ne părea cu neputință./(...) Iar în lumea cea comună a visa e un pericol,/Căci de ai cumva iluzii ești pierdut și ești ridicul.*” (*Scrisoarea II*).

În sufletul său, bietul cerșetor vede „cum se poate întinde și contrage și poate lua orice formă din lume”. Poate deveni „un grăunte mic în mijlocul unui gălbenuș de ou, zvîrcolindu-se ca o furnicuță în centrul lui”, sau poate „să se simtă din ce în ce crescînd”. Poate să i se pară că ajunge „un punct negru, mic, care tot una se contrage mereu pînă ce nu mai rămîne din el...nimic” sau poate să apară în oglindă drept un marchiz – „un gentilom bătrîn și bogat”. Poate să se înfățișeze mort pe cruce sub lumina lunii ca „un împărat răsărit din povești” sau poate să se încununeze cu o coroană antică de rege și să-și spună Tlă, el însuși să fie rege al vechiului Egipt. Poate, deopotrivă, să se încarneze în cocoșul vestitor al ivirii zorilor care stă vameș hotarului dintre tenebrele ce ascund duhurile

<sup>4</sup> Cf. proiectul dramatic *Mira*: „*Arbore: Adeseori, în sufletul meu, întorc înapoi roata, cea uriașă a timpului cu codrii săi de secol, popoarele sale...cu Creștinătatea și Păgînatatea sa...Într-un loc îmi place să opresc roata...să privesc cu tot estaslul lumea ce se-ntinde înaintea ochilor. Lumea...Roma, Roma...Și-apoi miaduc aminte că acești oameni au fost străbunii mei, ai voștri! Strănepoți palizi, uitați în Carpați bătrîni, ne-am uitat pe noi înșine.*”

noapții și lumina zilei în care se celebrează supremația spiritului divin și revenirea la viață, renașterea, învierea. Nestingherit face oficiul de a cânta de trei ori „Cucurigu!” și nu i se pare cu nimic străin acest nou travesti care îl trezește, pentru a câta oară, la o nouă viață. Toate îi par firești și totuși nu poate da socoteală de ce le simte atât de aproape ființei lui, de ce îi sînt atât de profund familiare simțirile sale: *„Mintea lui era clară, închipuirile erau ca formele concrete, vii și pline de viață...el avea o lume gata în capul lui, de a cărei izvoare nu-și putea da socoteală....”*

Acest mod de organizare a viziunii proprii ființei relevă ritmuri organice și resorturi, impulsuri ale inconștientului care conduc archeul/ sufletul nemuritor, de multe ori fără știrea sau împotriva voinței sale, într-o nestatornică călătorie prin lumi multiplicare parcă la nesfârșit, revelînd de fiecare dată un topos unic: *„aici trebuie să fie visul vieții mele”*. Operele concepute în acest fel au o dimensiune abisală și ne apar ca niște uriașe scene ale sufletului artistului, pe care acesta își distribuie diferitele voci ale personalității interioare, clivate și proiectate în personaje, într-un adevărat joc de roluri. Tudor Vianu argumenta atitudinea și formele eu-lui în constituirea poeticii eminesciene, sub raportul următoarelor discriminări psihologice: lirica personală, lirica mascată și lirica rolurilor. Segregarea eului de la ipostaza intimă la masca tragică și eroică este un factor amplificator al intensității sentimentelor: *„...poetul dă glas experiențelor eului său, numai că de fiecare dată eul se găsește într-o altă atitudine, este altfel acordat și are un cuprins pe măsura acestor cadre generale.”* și, totodată, *„Eminescu n-a intrat niciodată într-un rol cu desăvîrșire excentric față de felul personal al sentimentelor sale”*.

*„Cine sînt eu?”* Sub imperiul aceleiași cugetări, muribundul rege Tlă, culcat în luntrea neagră, cu fruntea înaltă încununată cu *„flori de mac...flori a uitărei și a somnului...”*, sub care se deschide sala luminată a minții, alunecă peste veșnicia undelor Nilului. Această reprezentare iconică a aptitudinilor de excepție ale arhetipului creator eminescian – *fruntea* – are o permanentă forță de evocare a poetului însuși. Simbol al unei nestăpînite predispoziții cogitative și imaginative, fruntea *înaltă și albă* este centrul luminos al unui cap – efigie, devenit portretul unificator al tuturor eroilor eminescieni: *„Era o frumusețe! O figură clasică încadrată de niște plete mari negre; o frunte înaltă și senină; niște ochi mari - la aceste ferestre ale sufletului se vedea că cineva este înăuntru; un zîmbet blînd și adînc melancolic. Avea aerul unui sfînt tînăr coborît dintr-o veche icoană, un copil predestinat durerii, pe chipul căruia se vedea scrisul unor chinuri viitoare.”* ( I. L. Caragiale, *În Nirvana*).



În închipuirea bătrînului rege se zugrăvesc neîncetat și în culori mereu schimbătoare umbre sortite morții, chipuri trecătoare, obrăzare amarnice ale zădărniceii omului pe pămînt: „...**umbra lui se zărea pe nisipul cărărilor ca un chip scris cu cărbune pe un lințoliu alb**”; „...regele păru **un gîndac negru**, ieșit în lumina nopții...”; „...într-o lume atît de măreață se simțea **atît de mic, ca o furnică ce plutește pe o frunză tremurătoare pe suprafața Nilului**...”; „...vedea lucruri ciudate (...): în aurul diafan i se părea că vede **o muscuță de om, c-o cîrjă în mînă, bătrîn și pleșuv, dormind cu picioarele în soare**...; în apa roză văzu parcă **un peștișor vioriu care semăna cu un tînăr frumos**...; în apa viorie văzu **un om sinistru și rece, cu fața de bronz**”; „...i se părea că e **un greier amărît suspendat în nemărginire**...”; „regele se văzu iar...**o clipă suspendată**”; regele „**părea pe dunga umbrei un punct negru mișcător**”.

Pe de altă parte, sufletul – organul principal al sensibilității – este un alt centru identitar al personalității eminesciene, este focarul lăuntric, intim al visului: „...**În faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spațiu – ele sînt numai în sufletul nostru. Trecut și viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sîmbure de ghindă, și infinitul asemenea, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă. Dacă am afla misterul prin care să ne punem în legătură cu aceste două ordini de lucruri care sînt ascunse în noi, mister pe care l-au posedat poate magii egipteni și asirieni, atuncia în adîncurile sufletului coborîndu-ne, am putea trăi aieva în trecut și am putea locui lumea stelelor și a soarelui**”. Astfel metafora sufletului – stea, invită la întretăierea dintre reverie și gîndirea obiectivă, capătă realitatea estetică a voluptății luminii scăpărătoare pe bolta întunecoasă, proiectată însă într-o atmosferă onirică.

Chei de aur deschid sau închid uși către nemărginitele dome ale trecutului, uși de mormînt se așează între sine și lume, scări urieșești leagă oceanele de stele de magnificele lumi subterane, nelipsite oglinzi tulbură și limpezesc pe rînd în apele lor chipul ogîndit pînă relevă adevărul și unicul suflet, cel nemuritor, la fel cum lacurile subpămîntene închid în cercul lor centrul lumii: insula paradisiacă unde se-nvață a muri „spre a se naște”. Căderea în somn și abandonul de sine în vis se derulează asemănător unui scenariu ritualic de trecere, consacrat ca un mod eminescian de a fi. Visul – cel dintîi care desface în fișii de lumină noaptea sufletului – umple golul de întuneric al somnului cu timp și spațiu, cu o lume, cu infinite lumi posibile. Visătoria este deopotrivă viața creată înlăuntrul cugetului: „**Uitasem însă că tot ce nu e posibil obiectiv e cu puțință în mintea noastră și că, în urmă, toate cîte vedem, auzim, cugetăm, judecăm nu sînt decît creațiuni prea arbitrare a propriei noastre subiectivități, iar nu lucruri reale. Viața-i vis**”.

Aici, în adâncurile fără sfârșit ale gândirii sale, la întrebarea „**Cine** sînt eu?” faraonul răspunde prin imaginea din oglindă, ipostaziată ca Isis: „*Eu sînt tot ceea ce a fost, este și va fi.*” *Lecția zeiței Isis* („Un nume ești...o umbră... Pulberea e ceea ce există întotdeauna...tu nu ești decît o formă prin care pulberea trece.”) postulează credința indică a migrației și a reîncarnării sufletului și vădește convingerile ființei și inconsistența eului în raport cu eternul, damnat astfel la o iremediabilă rătăcire către alterii săi, în care caută să se recunoască, să se regăsească. Doar prin recidiva evadării din actualitatea concretă, din *cojile* tranzitorii și iluzorii ale prezentului, se creează memoria despre sine, tot astfel cum somnul luminat de vis înlesnește peregrinările gândului pe „cîmpul aducerii lui aminte”. M. Eminescu, încercînd a se clarifica pe sine, a-și constitui o conștiință limpede a propriei identități, a pus întreaga-i existență sub semnul unei întrebări: „Cine sînt eu?” Fiindcă întrebarea a pus între paranteze eul, răspunsul s-a edificat fără echivocul diversității în unitate și fără egoism. Biografia cu realitatea ei empirică a fost sublimată în idealitatea transcendentală a „visătoriei” și în frumoasa barbarie, cu voluptăți primordiale, a inconștientului uman.

## BIBLIOGRAFIE

- Mihai Eminescu, 2003, *Integrala poetică*, vol. I-IV, Editura Minerva, București.
- Mihai Eminescu, 2010, *Proză*, Litera Internațional, București.
- Irina Gregori, 2009, *Știm noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*, Editura Art, București, București.
- Perpessiciu, 1971, *Eminesciana*, Editura Minerva, București.
- Christina Zarifopol-Illias ed., 2000, *Dulcea mea Doamnă / Eminul meu iubit, Corespondență inedită Mihai Eminescu – Veronica Micle, Scrisori din arhiva familiei Graziella și Vasile Grigorcea*, ediție îngrijită, transcriere, note și prefață de Christina Zarifopol-Illias, Editura Polirom, Iași.

## Imaginea lui Decebal în poemul *Memento mori* și în drama *Decebal*

Așa cum a perceput-o Eminescu, figura lui Decebal, este o reprezentare, o (re)creare a două planuri: liric și dramatic, împrumutînd ceva trainic din tensiunea gnostică a eului liric. Putem vorbi despre o încercare de înscriere a acestui demers în descoperirea a ceea ce are în comun și totodată diferențiază această figură, atît în piesa de teatru cît și în poem? Voi încerca să dau un răspuns pertinent la această întrebare pe măsură ce analiza pe care o voi înfăptui îmi va da siguranța unei constatări. Pornim, așadar de la convingerea că ceea ce a realizat profunzimea versului din ampla poemă *Memento mori* și reinterpretarea istoricității din perspectiva eului într-o exacerbare vitală absolută, din piesa de teatru *Decebal*, una dintre puținele proiecte care a depășit faza fragmentaristă, este tocmai predilecția poetului de a oferi o proiecție amplă propriilor neliniști și căutări.

Valoarea incontestabilă a demersului eminescian de a apela în primul rînd la istoria națională, este aceea de a îmbogăți cu valențe, atît poetice cît și spirituale, viziunea sau spațiul în care personaje reale și-au construit propriul mod de a exista, a gîndi și a acționa. Voi încerca să caut punctul în care poetul a încercat să îl înfățișeze pe Decebal ca un păstrător al fiorului tradițional încercînd să confere limitei originare prefigurate în poem o continuitate statornică, făcînd trecerea spre cealaltă ipostază a lui Decebal, cea din piesa de teatru, surprins în miezul unor complexe frămîntări sociale. Aceste frămîntări nu sînt altceva decît rodul celor pe care poetul le-a cunoscut în momentul în care s-a raportat la însușirea unor cunoștințe din domeniul filosofiei kantiene, care ulterior au marcat parcursul actului creator. Însă în piesă, fără asumarea de către personaj a salvării acestei limite poate că nu ar fi fost posibilă căutarea unui sens oferit pînă la urmă desprinderii de fazele ulterioare de creație în opera eminesciană și începutul constituirii unei viziuni în care transpare cosmogonicul.

Piesa de teatru *Decebal*, apărută în 1873, alături de celelalte creații dramatice eminesciene: *Bogdan-Dragoș* sau *Alexandru Lăpușneanu*, atestă preferința poetului pentru elaborarea originală a dramei istorice în literatura

noastră. În acest sens este cunoscută predilecția pentru abordarea unei asemenea opere în întreaga literatură romantică europeană. Însă ceea ce delimitează viziunea auctorială din piesele istorice eminesciene este tocmai această valență poetică pe care o conferă suportului ideatic și vizionar al personajelor istorice, aducându-le în mijlocul unor situații uneori limită. Eminescu nu este interesat să privească, să-și construiască piesa pe un fundament istoric, marcat de veridicitate sau documentarism al faptelor. Dimpotrivă, aş considera că veridicitatea cunoaște aspectul mai înblânzit, pe care poetul l-a intuit în substratul poetic și mitic în același timp, al personajelor. Limbajul funcționează ca un element imersiv care le dezvăluie nebănuitele aspecte ale conștiinței, originalitatea constînd tocmai în acest fapt. Un exemplu ar fi monologul lui Decebal din ultimul act, chiar la început: „*Sînt eu ori nu mai sînt eu e-ntrebarea?/ Cu ce drept mă amestec eu aicea,/ De ce mă doare sufletul pe mine/ Pentru c-a Daciei țară a căzut?*” Le transfigurează, le conferă un contur mai apropiat de a descifra realitatea unor „*vremi de-mult apuse*”. Ambele texte dealtfel, propun imaginea unui Decebal - ipostază a poetului - încărcată de toată simțirea vizionară a unui ceva de dincolo de realitatea concretă, anostă. De aici survine elementul perturbator al crizei lăuntrice a orfismului eminescian. Acesta revelează forța sacră a logosului prefigurînd un univers compensatoriu pentru limitarea și derizoriul lumii concrete.

În fragmentul poetic, rostul unui astfel de univers capătă o semnificație aparte: Decebal aspira spre această pace eternă, iar odată cu decăderea lumească a Daciei, el stabilea coordonata posibilului univers: al eternei mișcări, al umplerii unui vid sau al eliberării de toată energia lumească de jos și asimilării celei care poartă semnificația ancestrală. De aceea aici intervine și sentimentul plinirii unei „*morți crunte*”, decît o „*viață sclavă*”: „*...C-o privire cruntă, bravă,/ Toarnă-n țestele de dușman vin și peste el otravă,/ Au dat foc cetății mîndre și din crane ei ciocnesc*”. Prin cucerirea ei, Dacia în ipostaza ei geografică, este pe cale de a se destrăma ca teritoriu de sine stătător. Astfel, regăsirea în sinele fiecărui personaj a limitei originare, reprezintă impulsul moral care face ca apropierea lui Decebal, și a celorlalte personaje, de o transcendență salvatoare, să se realizeze, la nivel gnostic, menținînd totuși perpetua raportare la origini, la matcă. Elementele unui high-romanticism prind un contur deosebit de expresiv. Le întîlnim în poemul **Memento mori**: „*adînci și mîndre*” sau „*munte jumătate-n lume-jumătate-n infinit*”. Acest munte, care aparține deopotrivă celor două lumi,

ipostaziază asemenea unei coloane a infinitului, din rocă, legătura trainică, punctul de interferare al acestor două lumi, cea nouă și cea veche. Cărui capăt îi aparțin „rădăcinile”? Poate că celui de sus, ca în mitologia indiană. De asemenea, tema intervenției forțelor divine în lupta de cucerire dintre daci și romani, l-a făcut pe George Călinescu să afirme importanța acestui element și anume: „...aducînd în luptă miraculos păgîn, olimpic și dacic și făcînd un pas de înfrățire între mitologia getică și germanică” (Călinescu, 1985: 46). Versurile eminesciene sînt edificatoare: „*Oastea zeilor Dăciei în lungi șiruri au ieșit-” sau: „Odin adîncit în gînduri vede-a luptei lungi grandoare/ Și corona-i de-aur luce pe-a lui frunte arzător.”*

Întreaga construcție a poemului conferă o uimitoare perfecțiune ce inspiră echilibru spiritual, fremătînd de toată neliniștea fiecărei generații istorice în parte. Desigur, acestea aflîndu-se între două praguri capitale: viața, ascensiune, sau moartea, dubla decădere. Totodată, versurile care conturează imaginea Daciei și al lui Decebal, converg spre o muzicalitate aparte generată de existența timpului care oferă un parcurs uneori nebănuit fiecărui lucru. Constantin Noica vorbește despre această idee: „Dar timpul nostru tocmai aceasta aduce: o înțelegere muzicală a lucrurilor; un tulburător triumf al muzicii” (Noica, 2008: 99). Poezia, astfel, trebuie înțeleasă ca pe o revelare a misterelor și modului nostru de a ni le asuma conștient, în pofida faptului că sîntem muritori. Imaginile lirice amintite mai sus, realizează antiteza dintre iminentul sfîrșit uman, fie acesta al unui singur om sau al unei civilizații, și veșnicia naturii.

Importanța liricii mai rezidă și din faptul că împrumută un motiv care provine din planul restituirilor romantice, și anume acela de dacism, proprie recuzitei romantice românești. Modul în care Eminescu îi oferă importanța cuvenită în cadrul celor două genuri amintește predilecția acestuia pentru apropierea de lirica populară și de ideea de naționalism, des vehiculată în opera acestuia. Pînă la urmă, cîștigat va fi cel care va reuși să realizeze supraviețuirea elementului original în condițiile în care acesta urmează a fi anulat.

Elementul comun este acesta pe care cele două genuri îl abordează: generarea unei neliniști la ideea asimilării de către un alt neam și a unor alte obiceiuri.

Prima parte a piesei, denumită „Pacea pămîntului”, aduce în scenă două personaje de maximă importanță: *Pater Celsus* și împăratul, pentru care soarta Daciei este extrem de importantă. *Celsus* este un exponent al noii

civilizații care aduce după sine și o nouă credință. Rolul său este unul vaticinar: „*Sînt profet, Cezare*”; se vrea a fi un bun cunoscător al individului și al relației acestuia cu istoria. Dialogul celor doi prefigurează scindarea lumii și implicit a legăturii ei cu universul ca parte componentă a acestuia. Partea veche, rudimentară e susținută de o Romă a tradițiilor, a complexității unui echilibru primordial, partea nouă sau germenul unor noi zori vine o dată cu forța, în aparență nepuizabilă a popoarelor tinere, cu exacerbară dorinței lor de a cuceri lumea: „*Voi ați voit pămîntul și-acum toți îl vor*”. Iar Decebal este un reprezentant al noii forțe, al unei vigori ce se vrea deasupra unor limite și credințe aparținînd pămîntului originar. Elanul acesta pare a avea în el și ceva din detașarea, eliberarea spiritului din ideologia expresionistă, o constatare avant la lettre. De aici provine și un spirit al revoltei, însă nu în sensul existențialist-camusian, căci la nivel creator se produce un lăuntric reviriment, „neliniștea”, „așteptarea”. Acestea două împletesc firul dramatic. Elvira Sorohan, în lucrarea sa *Ipostaze ale revoltei la Heliade Rădulescu și Eminescu*, în capitolul „Eufemismul regresiei în istorie”, vorbește de o inedită perspectivă a unei reprezentări, mai bine spus despre „proiecția trecutului în viitor” (Sorohan, 1982: 275), care, în sensul atingerii unui model cultural, cunoaște la Eminescu, și mai ales la personajele sale, această stare de a transcede limitele temporale, îmbinîndu-le. Totodată din recuzita romantismului autohton, conceptul de dacism capătă un contur deosebit de important, întrucît vorbind de similitudinile dintre cele două genuri, după cum afirma Ioana Em Petrescu, acesta aduce „un efort de definire a spiritului patriei, ceea ce presupune punerea în lumină a elementului local, specific din sinteza daco-română” (Em. Petrescu, 2005: 144). Acest spirit ar trebui să fie recunoscut în înfățișarea morală a fiecărui personaj, pe lîngă profilul moral mistuit de tensiuni nebănuite.

În acest moment se produce o interferare, o îmbinare a celor două euri, instaurîndu-se o deschidere și o atracție de sensuri între cele două genuri. Așa cum se realizează această sinteză daco-romană, tot așa Decebal, ipostaziat din punctul de vedere al unui eu liric transpus în vîrsta Daciei care „stă sub semnul gîndirii mitice” (*Ibidem*: 150), relaționează la nivel intertextual cu cel din piesa de teatru, aflat sub stigmatul devenirii istorice sau începutului parcurgerii epocilor care aveau să vină.

Așadar, universul originar al istoriei, cel dinaintea oricărei forme de viață și timp, acel germen al istoriei, intră într-o relație de complementaritate, interferare cu formele mistuite de tensiunea ideilor din piesa de teatru,

întrucât „Dacia lui Decebal trăiește sub semnul unui ideal eroic dominat de ideea libertății și simbolizat prin furtună” (*Ibidem*: 148). Ideea furtunii conferă amploarea stihiei naturale, cuvântului: „*Tu ai găsit-o...vorba ce nenseamnă/ Furtuna, da! Oceanul! Vijelia...*” Acea meta-istorie, proprie și modului de viață cutumiar, conturată sugestiv prin vizunea lirică, reprezintă o trecere spre începuturile istoriei, prefigurate în piesă, iar starea de neliniște este o consecință a faptului că formele de viață existente pînă acum vor cunoaște rezistența în fața celor cu care popoarele mai tinere vor veni asupra lor. Și întotdeauna în astfel de cazuri, civilizația cu cele mai viguroase forțe morale va învinge sau dacă nu, va oferi o altă perspectivă suportului tradițional, mitic, reiterîndu-l. Putem vorbi aici de confruntarea între generații, urmărind, mai ales în piesa de teatru, modul cum acest dialog va fi acceptat și înțeles între generațiile tinere, pe de o parte reprezentate de popoarele în frunte cu Celsus și Decebal, sau cele în care primează sentimentul statorniciei valorilor arhaice, în care au trăit popoarele pînă acum.

La nivelul genurilor, cel liric poate fi un simbol al erei originare, o recuperare al unui *illo tempore* în care cuvîntul își revela toate forțele generatoare, pe cînd cel dramatic poate fi o proiecție cosmică, o trecere de la acest timp inițial spre cele care vor urma, acest lucru fiind întruchipat printr-o stare de neliniște, asemănătoare cu cea dinaintea genezei. La fel ca muntele amintit în poem, care apropie două coordonate, transferînd sursa de echilibru cosmic mișcării telurice. Salvarea substratului originar însă poate fi posibilă prin forța revelatoare a cuvîntului, doar intrînd într-un dialog fertil cu modul de viață aflat sub stigmatul unei crize lăuntrice al timpurilor în care condiția umană transcede condiția istorică sau conflictele ideatice. Tot în cazul acestei îmbinări la nivelul semnificantului, între genuri, putem vorbi de un echilibru care propulsează ideea de unitate, de armonie, asemănătoare cu cea a sentimentului erotic înțîlnit în lirica eminesciană. George Popa, în capitolul „Armonia eminesciană”, susținea: „...spiritul indic al Upanișadelor, conținut în formula: ADVAITAM-ANANDAM. Adică unitatea, armonia-care este nesfîrșită...” (Popa, 1982: 180).

Rodica Grigore este cea care menționează faptul că teatrul eminescian nu este altceva decît un teatru de idei avant la lettre, ba mai mult decît atît acesta instaurează o trecere aproape ritualică „dinspre drama istorică tradițională spre drama de idei a lui Camil Petrescu” (Grigore, 2002: 167). Conflictele de idei nu sînt altceva decît niște alternative ale unui *eu*

*profund*. În asemenea cazuri și la nivelul limbajului sesizăm o tensiune modulatorie, însă nu stagnantă, poate urmînd un flux al conștiinței nu fără surprinzătoare schimbări. Un exemplu este starea Dochiei, reprezentantă a interiorului lumii noi, tentată de a atinge, idealul culminant, învăluit în mister, care este Roma în pragul unei vîrste de aur. Pe cînd Celsus dorește o convertire a istoriei, o transformare a vremurilor într-un alt sens și mod, căci ordinea veche înseamnă moarte, nedevenire, opusă principiului creator și (re)creator. Consideră că noua credință poate constitui un liman, o eliberare necondiționată și magică în același timp, un mod de a evada din ordinea lumii reale, acest mod des vehiculat și în proza eminesciană cum ar fi **Sărmanul Dionis**. Aspirațiile celor doi protagoniști, credincioși unor idealuri diferite de climatul autohton, sînt sinonime cu acele concepții din „Peștera” lui Platon, în care acei oameni exilați într-o peșteră, dar dornici de a zări lumina soarelui, sînt condamnați însă să vadă doar niște palide umbre desfășurate pe un paravan, copii neputincioase ale adevăratului suport ideatic.

Este foarte important, în momentul în care luăm în considerare aspirațiile celor două personaje, să ne oprim și la ideea de spațiu. Spațiu al unui tărîm sfîșiat de contradicția celor două principii cutumiare, reprezentat în poem de Dacia. Criticul francez Gérard Genette vorbea în capitolul „Literatura și spațiul”, despre o legătură trainică a literaturii cu spațiul, indiferent de natura sa. De asemenea, acesta subliniază ideea că spațiul este „denumit printr-un cuvînt de o fericită ambiguitate, o figură: figura este atît forma pe care o ia spațiul cît și cea pe care și-o dă limbajul, fiind simbolul însuși al spațialității limbajului literar în raport cu sensul” (Genette, 1978: 146). Prin intermediul limbajului se creează un univers, realizîndu-se imaginea puternică a unui spațiu istoric, așa cum este cel al lumii romane sau dacice. Mecanismul interior al acestui spațiu are rol de hibris, căci coordonînd destinele personajelor din piesă, le proiectează conștiințele în universalitate, în unicitatea sacră pe care însuși spațiul a fost consolidat. Decebal este o reprezentare a eului dramatic, Eminescu realizînd un însemnat act de creație: proiectarea propriei neliniști gnostice alimentată de filosofia kantiană, în imaginea și în tot ceea ce a realizat Decebal. Dacă acesta cunoaște neliniștea în pragul unei noi deveniri, în sensul schimbării care are loc în societate și implicit în mersul vremurilor, poetul resimte această stare ca pe un presentiment al deplinei maturități creatoare și dezvoltări a sistemului gîndirii în preajma înțelegerii vastelor sisteme



filosofice, înrîuritoare apoi pentru propria operă. De aceea poetul nu este interesat de o interpretare, de o sondare a istoricului sau al culorii acestuia, constituită pe baza documentaristă, după cum am mai afirmat anterior, ci dorind o radiografiere a sistemului ideatic care animă structura personajelor. Rodica Grigore, în capitolul „Mihai Eminescu, Decebal-modernitatea teatrului eminescian”, nota: „Decebal nu s-a născut dintr-un preconcept dacizant asupra istoriei naționale, ci dintr-o întinsă fantezie poetică” (Grigore, 2002: 166). Putem constata că ceea ce a dus la suprimarea barierelor temporale care stau la baza relației temporale antic-modern este tocmai această viziune poetică din perspectiva căreia a fost construit personajul.

Cu privire la relația pe care cele două texte o stabilesc în momentul receptării, cert este faptul că o putem asemăna cu cea a unei progresii a luminii. Eul liric reprezintă un punct focalizator spre care razele converg, este un cuprinzător a tot ceea ce ține de miracolul descoperirii, revelînd apoi dimensiunea constantă, mitică, desprinsă din coordonatele pămîntești ale unei Dacii aflate într-un moment capital, cel al *schimbării*. Imaginile poetice surprind la nivel pictural grandiosul și solemnitatea: „*Norii fug și se desfășur-bolta limpede să-ndoale*”, „*În zenit stau zeii Romei în auritele lor straie*” sau „*Zeii daci ajung la marea, ce deschide-a ei portale/Se reped pe trepte-nalte și cobor în sure hale*”. Așa cum lumina răsfrîntă se întoarce din oglindă asupra obiectelor din jur, tot așa poetul după ce a asimilat și (re)creat aceste imagini de o subtilă concretețe plastică, le răsfrînge asupra propriului nostru mod de a recepta, îmbogățindu-l. În piesa de teatru, relațiile dintre personajele-simbol nu sînt altceva decît niște abordări și căutări a ordinii cutumiare a lumii din care provin, căci aceștia simt că această ordine sub o altă formă, poate cea a noului, dăinuie. Eul dramatic îmbogățește lumea din jurul său care de data aceasta reprezintă oglinda sau punctul focalizator, profund marcat de contradicții, scindări, cu aceste semnificații nebănuite, purtătoare ale unei conștiințe în stare să reconfigureze starea orfică a eminescianismului, plină de tensiuni imposibil de clasificat și reconfigurat la nivel interior.

Rezumînd demersul stabilirii unei legături comune, în cadrul celor două genuri, putem constata că Decebal și lumea dacică se situează la cumpăna dintre arhaicitatea păstrătoare de simboluri, subtil prefigurată în fragmentul din poem, și începuturile istoriei marcate de tensiuni și căutări identitare. Văzute în ansamblu, atît poemului cît și piesei de teatru, Eminescu

nu a dorit să le confere o dimensiune din perspectiva căreia acestea să fie decupate din adevărul istoric, ci a dezvăluit ceea ce cuprinde „lăuntrul” acestei istorii. Criza sau fisura provenită în sistemul orfic eminescian nu este altceva decât imaginea răsfrântă în decăderea lumii vechi tradiționale, coordonatele ei fiind asimilate de cele noi, reorganizându-le. Numai în acest fel putem vorbi de personajul Decebal, ca fiind un alter-ego al poetului, un personaj simbol reprezentând un punct important în constituirea premisei filosofice și etice prin perspectiva căreia opera eminesciană se va constitui ulterior.

### BIBLIOGRAFIE

- G. Călinescu, 1985, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, Editura Minerva, București.
- Mihai Eminescu, 1978, *Poezii. Proză literară*, vol. II, ediție de Petru Creția, Editura Cartea Românească, București.
- Mihai Eminescu, 1990, *Decebal; Bogdan-Dragoș: Cornul lui Decebal; Alexandru Lăpușneanu*, ediție de Petru Creția, Editura Eminescu, București.
- Gérard Genette, 1978, *Figuri*, traducere de Angela Ion și Irina Mavrodin, Editura Univers, București.
- Rodica Grigore, 2002, *Despre cărți și alți demoni*, Editura Universității „Lucian Blaga”, Sibiu.
- Constantin Noica, 2008, *Pagini despre sufletul românesc*, Editura Humanitas, București.
- Ioana Em. Petrescu, 2005, *Eminescu, modele cosmologice și viziune poetică*, Editura Paralela 45, Pitești.
- George Popa, 1982, *Spațiul poetic eminescian*, Editura Minerva, București.
- Elvira Sorohan, 1982, *Ipostaze ale revoltei la Heliade Rădulescu și Eminescu*, Editura Minerva, București.

MIRCEA BOBOC  
Anul III, Iași

## Despre *Luceafăr*

*Despre îngeri*, cartea lui Andrei Pleșu, sugerează, înainte de toate, că omului modern îi este tot mai greu să creadă în aceste entități supranaturale tocmai din cauza imaginii degradate pe care actualitatea și-o creează despre acestea. Prin urmare, autorul dezvoltă o viziune care valorifică un inventar generos de credințe, de la cele creștine, la cele iranene și neoplatonice, pentru a reabilita perceperea naivă a îngerilor cu o filozofie a angelicului ca dimensiune a conștiinței umane, în ipostaza de entitate a intervalului dintre om și Divinitate.

Universul poetic al lui Eminescu include, de asemenea, îngerii cu înțelesul lor original, de motoare celeste ale unui univers sferic, de spirite ale astrilor care asistă muzical la începutul și la evoluția lumii. De aceea, pe marginea acestei compatibilități, scopul lucrării este de a aplica ideile lui Andrei Pleșu asupra unor poezii precum *Luceafărul*, pentru a ajunge la noi interpretări, mai mult sau mai puțin intuitive, dar care să comporte o anumită logică internă.

### **Luceafărul – înger sau demon?**

Prima curiozitate a oricărui cititor al poemului *Luceafărul*, este legată, probabil, de nebulozitatea identitară, atât în sine, la nivel individual, cât și din perspectiva relațiilor dintre personaje. Este Luceafărul un înger? Este posibil ca cineva să fie și stea și o ființă cu un indice flagrant de umanitate în existența ei? Se poate ca o entitate astfel imaginată să nutrească sentimente de vreun fel față de-o creatură care nu face parte din regnul ei spiritual? Se poate pune problema unor echivalențe psiho-mentale în ideea de dublu ceresc? Acestea sînt cîteva dintre întrebările la care vom încerca să răspundem în cele ce urmează.

Odată familiarizați cu accepția originală a îngerului, indiciile referitoare la natura angelică a Luceafărului sînt evidente: însăși condiția lui de stea ca inteligență supusă unei funcționalități stabilite de o conștiință demiurgică, alura spectrală, supraumană, incandescența, reticența și dificultatea aparițiilor. Întruparea lui este una provizorie, virtuală, în carnaș

de lumină, un trup spiritual, ridicat dintr-o materie de-o densitate diafană care anulează diferențierea corporal-necorporal. Apariția unei astfel de entități năucește percepția omului astfel privilegiat pentru că îl determină să participe la alt grad de existență<sup>1</sup>. Nu îngerul pătrunde în cotidian, ci ființa umană se lasă absorbită de ceea ce se numește *mundus imaginalis*, tărîmul intermediar dintre lumea fenomenologică și cea divină, locul semiabstract și semiconcret al revelațiilor. A accede, chiar și pentru o clipă, la un alt mod de a fi este cu puțință, dar nu și fără ceea ce s-ar putea numi distorsionare în raport cu experiența anterioară de viață. Deși lumea divină nu ne-a curs prin vene niciodată, astfel încît să o înțelegem ca dimensiune a imaginalului, ne putem baza pe etalonul trăirilor noastre curente, care fac la fel de mult parte din tărîmul intermediar, pentru a avea acces la acesta. Și o dată ajunși acolo, ne lăsăm copleșiți de componenta tainică, dar nu în deplinătatea unei limpezimi salvatoare, ci cutremurătoare. Este ca și cum o poză ar fi mărită pentru a i se analiza detaliile, iar pixelii astfel solicitați ar face-o neclară. *Mundus imaginalis* este pentru lumea noastră și cea divină ceea ce imaginile hipnagogice sînt pentru vis și realitate. Prin urmare, nu este o întîmplare că în ajunul întîlnirii cu Luceafărul, beția existențială a Cătălinei este pusă sub semnul oniricului. Somnul, ca premisă a distorsionării, este un canal optim pentru ca o asemenea comunicare să se producă. Tot el este poarta prin care se poate face un prim pas spre transcendență. Imaginalul nu poate fi descris geografic sau topografic. El iese din potențialitate ca urmare a relației cu cel care aspiră la el. „Cu alte cuvinte, ca să se deschidă, are nevoie de activarea interesului său pentru ea și de o facultate specială, din familia imaginației” (Pleșu, 2003: 70). În cazul Cătălinei, cerințele impuse de facultatea specială sînt împlinite mulțumită visului, care este chiar o emisie involuntară de imaginație, iar relația se stabilește prin înfîrșirea gradată a sentimentului de iubire.

În mod normal, apariția îngerului pentru credincios se întîmplă mulțumită virtuților și eforturilor spirituale ale celui din urmă. Poemul lui Eminescu prezintă un caz special, în sensul că entitatea angelică nu e tocmai neutră și nu se arată doar ca simplă răsplată față de cel care a împlinit toate imperativele ritualice. Deși un înger nu are nevoie de permisiunea divină pentru a se arăta, o anomalie precum implicarea sentimentală nu poate

---

<sup>1</sup> În clipa privilegiată a contactului cu asemenea făpturi cerești, omului i se lărgeste, instantaneu, câmpul vizual, în așa fel încît să perceapă țesătura altui „grad” al existenței.

rămîne fără repercursiuni. Poate îngerul să aibă sentimente față de omul pe care îl protejează? se întreabă retoric Andrei Pleșu și face apel la teologia pură, conform căreia „cîtă vreme fac voia lui Dumnezeu, îngerii nu au afecte divergente și sînt deasupra oricărei forme de sentimentalism” (*Ibidem*: 92). Aceasta este mai degrabă perspectiva unui mod de a gîndi, anume un sistem de intuiții despre universul îngerilor, cristalizat atît de bine încît devine operant și analitic. Dar dacă facem apel la versiunea mitică a acestei problematizări, un document precum „Cartea lui Enoh” își va face subiectul preferat din îngerii decăzuți voluntar pentru a-și consuma iubirea față de muritoare: „Și îngerii, copiii cerului, le-au văzut și au poftit după ele, și și-au spus între ei: «Veniiți, să ne alegem femeii dintre oameni și să avem copii cu ele».” (Cartea lui Enoh, 2006: 37). Chiar dacă Luceafărul nu și-a dat curs tentației pînă la capăt, nespecificitatea unei stări angelice nu rămîne fără ecou. La fel ca în chimie, în lumea spirituală nimic nu se pierde. În interpretarea care urmează, vom încerca să recuperăm acel ceva care tinde să fie trecut cu vederea, din pricina subtilității sale speculative.

Ioana Em. Petrescu, de pildă, plasează *Luceafărul*, ca viziune poetică și model cosmologic, în vîrsta eminesciană a pierderii muzicii pitagoreice a sferelor, confundate într-o tăcere de gheață și stînd mărturie unei înțelegeri kantiene a Universului. Nu negăm această interpretare, ci încercăm să o nuanțăm, atrăgînd atenția asupra unui areal mai larg de perspective. Lepădarea cosmologiei platoniciene este valabilă dacă privim poemul din afară, drept receptori neutri. Însă există o diferență între dezagregarea obiectivă, ca alterare a ordinii transcendente și între perceperea poate iluzorie a dezagregării de către o conștiință care trece prin mutații, incapabilă fiind să mai disocieze cu limpezime lucrurile. Așadar, dacă ne imaginăm suita de evenimente ale poemului ca fiind trecute prin filtrul subiectiv al Luceafărului, totul se complică în sensul autenticității. Mai ales din pricina tumultului metafizic prin care acest personaj trece n-ar trebui să i se ofere vreo credibilitate. Ideea este următoarea: Luceafărul își păstrează condiția angelică, deoarece păcatul încă nu a fost săvîrșit, însă se contagiază și cu trăsături demonice, pentru că premisa greșelii există, anume iubirea erotică, faptul că Luceafărul nu i s-a arătat fetei din considerente spirituale formale, ci afective. Cum ar spune și Călinescu, Luceafărul e ființa apolinică ce traversează o criză dionisiacă. Partea demonică astfel consolidată în el îl împiedică, prin urmare, să mai perceapă Cosmosul ca ordine și ca muzică. Însăși Ioana Em. Petrescu descrie demonia ca pe „căderea sub legea

eroziunii, căci timpul însemnează îndepărtare de privirea inocentă a începuturilor” (Em. Petrescu, 2005). Pentru a argumenta această stare bizară, anume un înger încă acceptat ca parte integrantă din pleiada Divinității, dar supus unei degradări demonice a conștiinței, facem apel la modul în care Andrei Pleșu imaginează relația dintre suflet, gândire și lumea spiritului, afirmînd că cel din urmă este o „altă dimensiune», una în care nu mai ești distinct de ceea ce percepi, ca în lumea fizică, ci percepi contopindu-te cu obiectul experienței tale” (Pleșu, 2003: 72). Concret, ce i se întîmplă Luceafărului? Se îndrăgostește, deci conștiința îi este infuzată cu o trăire lumească. Îngerul trăiește într-un plan existențial în care el este doar conștiință, în care orice suflet devine suma propriilor percepții<sup>2</sup>, așadar, în urma îndrăgostirii, Luceafărul devine, secvențial în existența sa, trăire lumească<sup>3</sup>. Trăirea lumească, mai ales fundamentată pe pasiune, demonizează îngerii. A fi demonizat înseamnă a nu mai percepe ordinea. Trăirea lumească nu a fost consumată la nivel faptic, de aceea căderea nu se întîmplă nici ea. Ce rezultă? O conștiință angelică aflată încă în planul celest, dar nefuncțională. Situația sa sufletească ambiguă l-a suspendat prin hibridizare din orice condiție pură și din principiile operaționale ale acesteia, pînă cînd o decizie avea să fie luată. Așa cum strănutul poate anunța gripa, fără ca aceasta să ia neapărat amploare, la fel și neputința Luceafărului de a auzi muzica sferelor în drum spre Demiurg, de a se mai bucura de sublimul creației, este un simptom care sugerează decăderea ca potențialitate. În momentul luării unei hotărîri, convins fiind de inutilitatea implicării sentimentale, suspendarea esenței sale se rezolvă prin revenirea la vechea lui condiție, total nepervertită.

Astfel privite lucrurile, lumea continuă să fie armonică și cosmic-centralizată, numai că iubirea față de-o muritoare îl face pe Luceafăr să n-o mai vadă astfel, ca mostră din destinul în care se va complăce dacă decizia decăderii va fi luată. Prin aceasta, nu negăm ideea Ioanei Em. Petrescu, referitoare la aderarea poetului la un nou model cosmologic, al lumilor tăcute care renasc din moarte, ci impunem un amendament: Cosmosul rămîne în

<sup>2</sup> Tocmai de aceea doctrina creștină și alte religii, în general, atunci cînd se referă la salvarea sufletului, prescriu legi referitoare la educația minții.

<sup>3</sup> Sugestive în acest sens sînt numeroasele sale apariții (pentru Cătălina, ca făptură privilegiată) care, în mod normal, se întîmplă cu atîta reticență. Acest lucru este ca și cum cineva ar abuza de funcția lui înaltă pentru a face favoruri unei persoane dragi.

continuare platonice. Doar personajele din perspectiva cărora se încheagă percepția lirică sînt înstrăinate și și-au pierdut organul receptării ordinii în lume, fie că este vorba de Luceafăr sau de conștiințe umanizate, ca în poezia **Demonism**: „*O raclă mare-i lumea. Stelele-s cuie/Bătute-n ea și soarele-i fereastra/La temnița vieții. Prin el trece/Lumina frîntă numai dintr-o lume,/Unde în loc de aer e un aur,/Topit și transparent, mirositor*”.

Altfel spus, nu viziunea unui eu liric care reclamă lumea ca haos trebuie luată în seamă ca adevăr, ci spasmele lui ontologice. În poezia mai sus amintită, prin chiar începutul ei, se contrazice tot ceea ce acuză vocea poetului, anume hazardul, egoismul și firea punitivă a Demiurgului. Se admite că lumea divină este aurie. A noastră este adeseori asociată cromatic cu negrul. Este cazul și aici, prin metafora raclei și a morbidului. La mijloc nu poate fi decît imaginalul sau „*centura de smarald a lumii noastre*” (*Ibidem*: 69), a cărui culoare rezultă din contopirea negrului cu auriul. Așadar, o ordine, măcar structurală, există. Dar nici nu trebuie mai mult. „Ordinea nu e ordine adevărată dacă lasă loc, fie și pentru intervale minuscule, unor irumperi de haos. A spune că lumea e un amestec de ordine și haos, echivalează, de aceea, cu a spune că lumea e haos, pentru că existența unui episod haotic, oricît de redus, anulează ordinea globală care îl conține”, spune Pleșu. Reversul ar trebui să fie la fel de valabil pentru cineva care afirmă că lumea e haotică, dar care scapă un indiciu referitor la existența ordinii. Acest lucru ar însemna că de fapt totul are un rost, numai că nu reușim noi să vedem lucrurile ca atare, tocma din pricina suferinței și al egocentrismului pe care îl reclamăm drept componentă a conștiinței demiurgice.

### **Luceafărul – problema identității**

Revenind la *Luceafărul* și la problema identității, între Cătălina, Cătălin și Luceafăr se poate stabili o relație triunghiulară, adică niște echivalențe psiho-mentale care funcționează la niveluri diferite ale spiritului.

Cătălina și Luceafărul: „S-a spus mereu că îngerii sînt «dublul» ceresc al omului. Sîntem mereu însoțiți de «modelul» nostru, de portretul nostru îmbunătățit. Și sîntem – sau, în orice caz, ar trebui să fim – într-un dialog permanent cu posibilul acestui portret. Lîngă fiecare «este», îngerul așază un «cum ar trebui să fie». El conjugă neobosit, la optativ, curgerea vieții noastre” (*Ibidem*).

Există motive să-l considerăm pe Luceafăr chiar îngerul păzitor al Cătălinei, adică dublul ei ceresc, alter – egoul ei ideal. De pildă, luceafărul este o stea unică, deosebită între altele, cât se poate de recognoscibilă, cumva nobilă în plan astral. Aceleași lucruri se pot spune despre Cătălina în lumea terestră: este fată de împărat, singură la părinți, se face chiar o analogie cu universul stelar, adică este la fel de specială și strălucitoare ca steaua sub pecetea căreia își duce viața. Găsim aici acea simetrie antitetică specifică premisei romantice de înfiripare a unei idile: două culmi sufletești a două lumi diferite, cu neputință de a-și găsi un punct comun pentru consumarea amorului. Cea mai previzibilă obiecție care se poate aduce acestei idei e aceea că Luceafărul este bărbat, pe când Cătălina e o fată, prin urmare nu se poate pune problema dublului ceresc, care ar fi trebuit la rîndu-i să fie femeie. Acest eventual contraargument cade, pentru că de fapt îngerii nu au sex. Imaginarea Luceafărului la genul masculin este o convenție, așa încît povestea de dragoste să se poată derula. În acest caz, decăderea Luceafărului nu l-ar damna numai pe el, ci și pe Cătălina, care ar rămîne fără călăuza ei spirituală, pervertită prin umanizare și adoptată fiind de fenomenalitate.

Cătălina și Cătălin: Înseși numele lor sînt o sugestie a identității, de această dată în plan lumesc, pe filiera feminin-masculin, fără vreo urmă de convenționalizare a unei realități spirituale, precum în situația precedentă, ci ca predestinare a unor suflete-pereche de a fi împreună. Aceeași simetrie a unor oameni deosebiți se arată aici la nivel social. Cătălina și Cătălin fac parte din lumi diferite, pentru că fata este de condiție nobilă, pe când el este un *băiat din flori și de pripas* și sînt uniți ca vîrfuri ale acelor universuri opuse prin personalitățile lor speciale. Cătălina este o *prea frumoasă fată* [...] și *mîndră, arz-o focul*, iar Cătălin un *viclean copil de casă, îndrăzneț cu ochii*, pasional și cu inițiativă. În tabloul al patrulea, cei doi devin arhetipurile bărbatului-vînător și femeii-pradă.

Există ideea conform căreia în conștiința feminină se regăsește o dimensiune masculină și viceversa. Iar iubirea nu face decît să împreuneze individul cu o persoană de sex opus, care este expresia cât mai fidelă a acelei dimensiuni, în numele unei complementarități androginale. Nivelul la care ni se sugerează că unul este echivalentul celuilalt este cel al limbajului comun ca registru și ca propensiune spre flirt șăgalnic: „*Da' ce vrei, mări Cătălin?/Ia du-t' de-ți vezi de treabă.// - Ce voi? Aș vrea să nu mai stai/Pe gînduri totdeauna,/Să rîzi mai bine și să-mi dai/O gură, numai una*”.



## DESPRE *LUCEAFĂR*

Prin urmare, s-ar putea spune că Luceafărul este dublul masculin ceresc al Cătălinei, iar Cătălin este dublul ei masculin terestru.

Luceafărul și Cătălin sînt, de asemenea, două dintre ipostazele eului eminescian, deci echivalența lor identitară care ține de o viziune extra-textuală se reflectă în dilema Cătălinei de a alege un singur aspect al multiplicității bărbatului dorit, genialitatea rece sau farmecul pasional al romanticului șăgalnic.

Așadar, între personaje se pot găsi echivalențe identitare atît ca variație auctorială pe baza unei matrici psiho-mentale comune, cît și din perspectiva alterității transcendente.

## BIBLIOGRAFIE

- Andrei Pleșu, 2003 – *Despre îngeri*, Editura Humanitas, București.  
Ioana Em. Petrescu, 2005, *Eminescu: modele cosmologice și viziune poetică*, Editura Paralela 45, Pitești.  
*Cartea lui Enoh*, 2006, Traducere din etiopiană, note și comentarii: R. H. Charles, Editura Herald, București.



## **SECȚIUNEA II**

### **CRITICA CRITICII**

**SÎNZIANA ȘIPOȘ (Sibiu), ZOE-LARISA BĂDOIU (Brașov), SVETLANA  
CATARAGA (Sibiu), CODRIN STEGARU (Iași)**



## Geografie exterioară vs. geografie interioară în oglinda criticii literare

De-a lungul timpului, s-a publicat un număr de volume consacrate geografiei literare. Ce înseamnă însă “geografie literară”? Iată o întrebare la care nu s-a oferit un răspuns foarte clar de către criticii lui Eminescu.

Lucrarea de față își propune să investigheze în ce măsură contribuie conceptul de “geografie literară” din critica eminesciană la o cunoaștere mai adecvată a mecanismelor creației literare. O primă observație în acest sens este că exegeții disociază constant două feluri de geografii: una exterioară, ce conține locurile în care Eminescu s-a născut, a călătorit și a trăit; și una interioară, ca dimensiune a lumii ficționale pe care o conține opera literară. În consecință, îmi propun să studiez cât de concludentă este distincția pe care o propun criticii între geografia exterioară și cea interioară.

Criticul cel mai cunoscut care definește geografia literară este Cornel Ungureanu. Acesta relaționează conceptul de „geografie literară” cu o desființare a limitelor, o deschidere a granițelor: „istoria literaturii române, cea scrisă după 1918 și, mai ales, cea scrisă după 1948, propunea *închideri* – granițe categorice, de prea multe ori insurmontabile. Nicio comparație cu scriitorii bulgari, iugoslavi, maghiari, polonezi nu anima pagina exegetului. Vom încerca, într-un șir de cărți, a studia deschiderile pe care le realizează spațiul românesc către aceste culturi. Și, în acest timp al globalizării, felul în care scriitorul român exprimă spațiul său matricial” (Ungureanu, 2002: 9-10). Însă în spatele acestor observații punctuale se ascunde un proiect mult mai amplu: „Geografia literaturii române vrea să recupereze imaginile pierdute, abandonate, creațiile uitate ale unui timp important pentru cultură fără să solicite restaurările aberante ale utopiilor retrospective”. (Ungureanu, 2003: 12).

Criticul se raportează în repetate rînduri la realitățile istorice ale locurilor cartografiate: „Anul 1848, cu întîlnirile revoluționarilor din Muntenia și Moldova, stimulează dialoguri despre o Europă nouă. Avram Iancu, A. I. Cuza, Bălcescu sau Alecsandri vor fi, pentru Eminescu, imagini ale gîndului și ale faptei biruitoare.” (Ungureanu, 2002: 14). Însă, dacă aceste

considerații despre geografia exterioară sînt incontestabile, de multe ori geografia interioară nu este localizabilă. Pe Eminescu, călătoriile par a-l dezlega de un loc anume, ca și cînd spațiul ar fi o închisoare pentru poet. „Pentru tînărul Eminescu spațiul real devine mereu unul simbolic. E copleșit de istorie – de eroi de demult, de posibilități ale devenirii: de șanse și de neșanse. Geografia eminesciană e, mai degrabă, una simbolică. Muntele, dealul, marea, insula pot fi desigur căutate sau recunoscute într-o geografie fidelă fiecăruia dintre noi.” (*Ibidem*: 24).

În consecință, stabilirea unei legături între spațiul exterior și cel interior în versuri din faza prestudențească a poetului pare a fi ușor forțată. Prezența unui munte alb în anumite versuri stîrnește o controversă: dacă acel munte poate să fie sau nu de origine indică. Criticul presupune, totuși, existența unei legături nemijlocite între cele doua geografii. Numai că, în finalul demonstrației, muntele e corelat cu o „geografie mitică” (*Ibidem*: 20), ce tinde să justifice mai multe ipoteze: „are dreptate Bogdan-Duică atunci cînd socotește muntele alb legat de cultura indică a tînărului Eminescu, dar are dreptate și D. Murărașu, cînd socotește muntele alb aparținînd Daciei eminesciene.” (*Ibidem*: 20).

G. Călinescu realizează și el o legătură nemijlocită între cele două tipuri de geografii. Dacă Ungureanu îl dezleagă pe Eminescu de un spațiu anume, Călinescu consideră că Eminescu e legat de locul nașterii și al copilăriei înșă îl situează și într-un orizont al veșnicilor peregrinări. Micile evadări încep din copiărie: „el bătea bucuros satele, lipsind uneori, spre supărarea părinților, cîte o săptămînă de acasă, căci pretutindenea în opera sa adie aerul de țară. Adesea, izgonit de cicălele lui Gh. Eminovici, se refugia pe vacanță într-un bordei de țaran, a cărui icoană îi rămăsese întipărită în minte.” (Călinescu, 1973). Observațiile aduc o notă de incertitudine: a fost Eminescu legat de un anumit loc sau trebuie dezlegat de un spațiu fix din cauza peregrinărilor?

E notată influența geografiei exterioare asupra operei. Deși criticul vorbește și despre mediul artificial din opera, accentul este pus mai degrabă pe cel natural: „Codrul, izvoarele, satul din vale intraseră așa de mult în sufletul lui Eminescu, încît, fiind pe la Cernăuți sau în altă parte, prin țară, se socotea <în străinătate> și visa o casuță în satul lui natal” (*Ibidem*: 50). Abia după ce părăsește spațiul natal, Eminescu îl transformă în geografie interioară: poezia *Din străinătate* nu a fost compusă de Eminescu „după o ședere mai lungă în Cernăuți sau acasă, căci în ea se tînguie că se afla printre

străini, departe de «a patriei dulci plaiuri», trist în mijlocul unei lumi fără griji”. (*Ibidem*: 72).

După micile evadări din copilărie, Călinescu evidențiază întâlnirea cu trupa de teatru Tardini-Vladicescu, care are o mare influență în determinarea spațiilor prin care călătorește Eminescu: „Odată cu plecarea actorilor români din Cernăuți dispare și Eminescu.” (*Ibidem*: 72). Dacă putem vorbi de o legătură puternică între poet și spațiul geografic natal atunci identificăm și o legătură între spațiile străbătute și poet. Existența legăturii între geografia exterioară și operă este accentuată: „Acuma trebuie să fi încolțit întâiele îndemnuri lirice în sufletul lui Eminescu și, de altfel, mărturisise colegilor că scrisese poezii și o piesă de teatru, fără ca totuși să vrea să le arate.” (*Ibidem*: 71). Deducem din afirmația lui Călinescu că pe lângă spațiul exterior opera lui Eminescu a fost influențată în mod cert și de cultură.

O nouă plecare a lui Eminescu este evidențiată de G. Călinescu: „hotărî să plece, cu învoirea părinților [...] la Blaj. [...] Plecînd la drumuri necunoscute, inima îi fu cuprinsă de părerea de rău de a părăsi această Bucovină înverzită, Cernăuții în care trăise atîția ani, Prutul și Toloaca, Volksgartenul și casa inederata a lui Pumnul, [...] Într-un avînt de înduioșare, compuse, în chip de adio, poezia **La Bucovina**. (*Ibidem*: 83). Criticul realizează indirect legătura dintre geografia exterioară și cea interioară. Decantat prin conștiința poetului, spațiul exterior se transformă în spațiu interior. Un alt exemplu îl găsim la Zoe Dumitrescu-Bușulenga: „contempla «scumpul oraș al sfîntului imperiu roman de nație germană», cum numea el o dată Berlinul, într-o scrisoare către Maiorescu.” (Dumitrescu-Bușulenga, 1989: 11). Transformarea geografiei exterioare în geografie interioară de către Călinescu este realizată datorită faptului că nu se poate stabili o relație de condiționare directă între spațiul operei și poet ci o relație mediată. Spațiul nu-l influențează pe omul Eminescu ci pe poet.

G. Călinescu evidențiază legătura între geografia exterioară și operă citînd notițele lui Eminescu despre drumul parcurs spre Blaj. E evident că geografia interioară este în legătură directă cu cea exterioară deși în unele cazuri criticul recunoaște că spațiul exterior devine doar printr-o transformare spațiu interior: „Eminescu pare un bun cunoscător al Bucovinei, pe care o va mai încălca și în alte împrejurări. Într-o încercare de nuvelă, ne descrie, nu-i vorbă, într-un fel prea generic și fantastic, Suceava.” (Călinescu, 1973: 16). Dacă e adevărat că spațiul exterior este decantat prin

imaginația scriitorului, devenind astfel spațiu interior, trebuie să recunoaștem și că nu întotdeauna geografia interioară corespunde cu cea exterioară.

Criticul mărturisește la un moment dat că nu poate localiza traiectoria urmată de Eminescu: „Pe unde s-a coborât tînărul din Ardeal și cîtă vreme a drumețit, rămîne încă nelămurit. Fie că s-a abătut pe la Ipotești, fie că nu, e mai puțin probabil că a trecut prin Cheile Bicazului și mai posibil să fi trecut prin Vatra-Dornei, pe valea Bistriței, dar mai ales a Dornei.” (*Ibidem*: 86). Putem afla locurile pe care poetul le-a străbătut prin citirea operei sale? Geografia interioară poate duce la reconstituirea celei exterioare. Dar care sînt criteriile de care ținem cont în stabilirea verosimilității informațiilor? Credem că e riscantă încercarea de a reconstitui în acest fel geografia exterioară.

Călinescu evidențiază efectul benefic pe care-l avea spațiul asupra stării sale de spirit: „Cu el (Filimon Ilea) Eminescu se preumbla de-a lungul Tîrnavei, discutînd cu gravitate juvenilă asupra acelor banale, eterne probleme ale vieții, puse într-un chip romantic și declamatoriu, ca Dumnezeuirea, Ființa, Adevărul, probleme cu atît mai tulburătoare cu cît, proaspeți filozofi, tinerii nu le înțelegeau decît într-un mod cu totul superficial și erau ei înșiși bîntuiți de întîiele adversități ale soartei, Mihai îndeosebi întristat poate de moartea iubitei.” (*Ibidem*: 91). Așadar, natura era mediul care-l înmbia la reflectare.

Legătura cu spațiul exterior este evidențiată căci G. Călinescu susține că „Eminescu și-a glorificat în repetate rînduri sofaua roșie, masa de brad, cum a cîntat codrul sau teii de la Ipotești, socotindu-le nu cadru estetic, ci manifestațiuni ale naturii vii, gîndind poate, în vreme ce sta cu coatele pe masă, la crengile drepte și verzi ale brazilor din pădure și simțind în canapea mirosul de otavă și scîrțîitul greierilor din cîmpurile îndepărtate”. (*Ibidem*: 119).

Această afirmație este bazată pe un fragment din *Geniu pustiu*. Însă ne întrebăm dacă într-adevăr această legatură creată între operă și realitate este concludentă. Credem că această integrare în natură a obiectelor de mobilier este realizată doar în operă și astfel afirmația lui Călinescu devine exagerată.

Criticul observă că limba cu care Eminescu credea că trebuie scrisă o operă este asociată cu natura: „Eminescu simțea, ca poet adevărat, că nu e cu putință o literatură temeinică fără o limbă flexibilă și autentică și-și mai dădea iarași seama că limba literară nu putea fi nici dialectală, dar nici lipsită



de seva pământului.” (*Ibidem*: 151). Deducem din spusele lui Călinescu că limba română stă la baza scrierilor eminesciene.

În altă abordare a geografiei interioare făcută de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, exegeta afirma: „Aparent și motivul vârstei de aur și acela al insulei și acela al codrului [...] fac parte din aceeași tipologie romantică. În realitate, motivele acestea vin de mult mai departe, din străvechile înțelepciuni tradiționale, de la noi sau din îndepărtate arii de cultură, înrudite cu a noastră.” (Dumitrescu Bușulenga, 1989: 178). Scriitoarea intră în niște tipare impuse de niște tendințe ale epocii care îl avea în centru pe Eminescu, geniul național.

O idee cel puțin la fel de interesantă este transcenderea noțiunii de spațiu. Explicată altfel de Călinescu, transcenderea spațiului devine o cădere a minții „într-un fel de extaz abstract” (Călinescu, 1973: 119). Eminescu reușea să depășească geografia exterioară, de aici venind după spusele criticului un „sentiment de deces, într-un interior putred, de înstrăinare în prezent”. (*Ibidem*: 119). Observația devine deplasată căci nu credem că Eminescu copilul reușește să transeandă spațiul. În plus găsim și o contradicție căci însuși Călinescu afirmă că nu trebuie să vedem nimic miraculos în copilăria poetului. Eminescu trăia „ca un țăran”. (*Ibidem*: 15).

Zoe Dumitrescu-Bușulenga crede asemenea lui G. Călinescu în uniunea strânsă a poetului cu spațiul exterior natal: „Eminescu a dorit, în chip deliberat, și a izbutit o fuziune unică în felul ei cu timpul și spațiul românesc.” (Dumitrescu-Bușulenga, 1989: 7). Spațiul exterior este descris de exegetă într-un fel general ce tinde mai degrabă spre exagerare: „Este un tărîm al frumuseții blînde, blajine, al unei naturi tainice și prietenoase care-și desfășoară nesfîrșita viață într-o netulburată armonie”. (*Ibidem*: 7).

Păduri îi este atribuit un rol de inițiere: Ea „a fost spațiul predilect al acestei vârste, omologat mai tîrziu de către gînditor și artist cu toposul vârstei de aur, cu toposul paradisiac. Loc de învățătură ascunsă, de cunoaștere, de epifanii misterioase care l-au pus pe copil în prezența unor puteri și adevăruri nebănuite, pădurea a avut însemnătatea și efectul unei inițieri într-o anume percepere a cosmosului, integrînd dincolo-ul și aici-ul, planuri de obicei diferite și separate, într-o viziune uimitor de unitară, obținută de puțini aleși, îndeobște pe alte căi și în deplină maturitate.” (*Ibidem*: 9).

Credem că această descriere e exagerată din dorința exegetei de a explica înclinația poetului spre acest spațiu exterior. E adevărat că pădurea a jucat un rol important în opera poetului după cum și scriitoarea va afirma: „La marginea apelor i-a fost legănată [...] comuniunea cu natura tainică devenind unul din canalele cunoașterii de tip integrator ca și una din componentele

esențiale foarte timpuriu manifestată a structurii adânci a poetului modern.” (*Ibidem*: 11), însă atribuirea unor forțe atât de puternice încât să-i ofere poetului o viziune care de obicei este căpătată la maturitate ni se pare ușor forțată. E adevărat că Eminescu a simțit impulsul transmis de natură, însă acest impuls nu ar fi putut fi redat în operă fără prelucrare culturală.

În fine, vorbind de raportul dintre geografie exterioară și interioară aflăm la Zoe Dumitrescu-Bușulenga în *Povestea magului călător în stele* că geografia e un dușman: „tînărul suie prin munții abrupti către mag prin vijelii dezlănțuite, printre fulgere și grindini.” (*Ibidem*: 184). În acest caz, geografia exterioară nu poate fi identificată în text ca geografie interioară, căci spațiul nu a fost considerat de către critici ca fiind un inamic al poetului.

Ioana Em. Petrescu tratează și ea geografia interioară în *Privesc orașul – furnicar* „Spațiul citadin e un spațiu al uitării timpului și existența socială e un ceremonial al „trecerii”, minuțios organizat, menit să despovăreze conștiința de sentimentul timpului.” (Em. Petrescu, 2000: 115). Geografia interioară citadină este privită ca o modalitate de transgresare a timpului.

În concluzie, provocarea aruncată de acest proiect își are riscurile ei: realizarea unei distincții între geografia exterioară și geografia interioară se face diferit de către fiecare critic. Cornel Ungureanu realizează o activitate intensă de istoric literar și tinde spre o critică de model determinist. Zoe Dumitrescu-Bușulenga își orientează interpretările spre folclor, iar G. Călinescu face o abordare din perspectivă romantică.

## BIBLIOGRAFIE

- G. Călinescu, 1973, *Viața lui Eminescu*, Editura Eminescu, București.  
 Zoe Dumitrescu-Bușulenga, 1989, *Eminescu Viața Opera Cultura*, Editura București.  
 Ioana Em. Petrescu, 2000, *Eminescu Modele cosmologice și viziune poetică*, Editura Universal Dalsi, București.  
 Cornel Ungureanu, 2002, *Geografie literară*, Editura Universității de Vest, Timișoara.  
 Cornel Ungureanu, 2005, *Geografia literaturii române, azi, vol. 4 – Banatul*, Editura Paralela 45, Pitești.  
 Cornel Ungureanu, 2003, *Geografia literaturii române, azi, vol. I Muntenia*, Editura Paralela 45, Pitești.

## Odă în metru eminescian

Lucrarea de faţă este un studiu critic asupra exegezelor formulate în jurul uneia dintre cele mai importante arte poetice eminesciene, *Odă în metru antic*. Aspectele asupra cărora ne vom opri în rândurile ce urmează, nu se raportează la imaginile artistice care alcătuiesc poemul, ci vom dezbate o categorie aparte de elemente, mizînd pe interferenţa clasic – romantic – modern.

În analiza noastră vom trata comparatist exegezele a şase critici literari: Tudor Vianu, George Călinescu, Laurenţiu Ulici, Ioana Em. Petrescu, Caius Dobrescu şi Nicolae Manolescu, încercînd astfel să delimităm punctele de incidenţă în studiul *Odei*. Vom observa în desfăşurarea lucrării noastre nu doar focalizările comune, dar mai ales diferenţele de interpretare ale aceloraşi elemente. Vom puncta în lucrarea noastră trei direcţii din critica literară, avînd în vedere afît extremele, abordări critice care se rezumă la o privire de suprafaţă a *Odei*, cît şi perspective de adîncime, ce consideră *Oda* o sinteză a întregii opere eminesciene. Calea de mijloc este reprezentată de o critică de tip fenomenologic, comprehensivă, care în vedere structura simbolică a mesajului poetic.

Poemul *Odă în metru antic* demonstrează în catrenele sale mai mult decît o simplă temă care ar putea marca deschiderea spre modernitate, anume trecerea de la elogierea unei figuri eroice la condiţia omului aflat în faţa destinului. Textul a fost analizat din mai multe puncte de vedere, însă acestea se întîlnesc în formele de construcţie elaborate, între care vom include şi „împerecherea de cuvinte” (Vianu, 2009: 54), şi concentrarea esenţei operei citate în primul stih, care pare să rezoneze cel mai bine cu statutul poetului în societate. Acest ultim aspect este subliniat de Laurenţiu Ulici: „Versul care-mi vine cel mai ades şi întîiul în minte, cînd e vorba de Eminescu, acesta e. Memoria emoţională pe acesta îl alege ca şi cum ar simţi în el furia disperată a răzvrătitudinii pe sine, suprapunîndu-se calmului melancolic al unuia ce a descoperit tainele lumii şi ştie că va fi pedepsit pentru asta.” (Ulici, 1971: 117). Este starea omului ce a decodat prin experienţele proprii, tainele lumii,

rezultat al frământărilor interioare, dar care se răzvrătește în fața cunoașterii. Observăm o scindare a psihicului eului între cei doi poli care se diluează și generează o perpetuă angoasă, ce-l salvează într-un final din lume. Notăm și o schimbare a registrului de evaziune specific romantismului și mutarea înspre unul modernist în care omul vulnerabil se află în fața destinului său, în încercarea de a-și înțelege locul în lume.

Problematica din jurul *Odei* se manifestă în diversele lecturi ale poemului și numeroasele posibilități de interpretare. Se observă în critica avută în vedere, un interes sporit asupra primului vers, explicat ca o cheie de deciptare a întregului poem. Unul dintre motivele pentru revenirea continuă a versului-cadru vine din pendularea poetului între experiența interioară și cea exterioară, dintre tensiunea gradată ascendent și salvarea prin conștientizarea imanenței morții. Empatia cu aceste stări a suferit însă modificări de ordin cultural, contextual și ideologic, fiecare generație de critici raportându-se la noile filosofii ale epocii.

„Nu credeam să-nvăț a muri vreodată” absoarbe în sine ideea unei dihotomii între „eternitatea spiritului și nimicia lui” (Ulici, 1971:118). Versul devine astfel o constatare tristă a unui inevitabil și-l cataloghează drept un ultim strigăt, o ultimă revoltă în fața acceptării: „Tonul gândului său e ușor melancolic, întrucât gândul însuși pare că pornește de la constatarea unei nedorite, necrezute, dar probabile întâmplări. A-ți pune problema morții sub această formă înseamnă, de fapt, a renunța să mai crezi și a-ți face din suferință o vocație” (Ibidem). Astfel suferința poetului se rezumă la resemnarea în fața ideii de moarte tocmai pentru a-i conferi statutul de martir al propriilor neliniști. Autodistrugerea vine ca o împăcare, urmare a trăirilor angoasante în raport cu existența, o revoltă ce poate fi inclusă în rîndul celor de tip romantic. Suferința la Eminescu tinde către perfecțiune, o perfecțiune a redării acumulărilor negative ce l-au subjugat și pe care o putem explica prin deschiderea către modernism.

La polul opus, în unele exegeze, apropierea morții și conștientizarea ei reprezintă un pas extrem de important în definirea condiției umane și nu o simplă resemnare. Tudor Vianu remarcă o formă de armonie a ființei cu universul căruia îi aparține: „Chinul unei voințe de-a pururi îndreptată către tot ce este cu neputință de ajuns nu se poate liniști decît în moarte. De aceea înalță poetul glasul limpede al *Odei* sale pentru a lăuda apropierea morții ca o întoarcere a omului către sine din rătăcirile în încordările absurde ale dorului” (Vianu, 2009: 62). Dorința de absolutizare, de atingere a unor spații

doar imaginate de poet se poate salva doar prin moarte, simbol al reîntregirii imanentului cu transcendentul, a ideilor profane cu cele pure. Căutarea perpetuă a formei perfecte și deziluzia negăsirii ei dizolvă spiritul creator. Ideea recuperării unui echilibru original, anticipată de Mihai Eminescu se va regăsi mai târziu în lirica modernă.

Dar acest vers concentrează în sine și modificările importante suferite de poem de-a lungul celor „aproximativ nouă ani de elaborare” (Em. Petrescu, 1994: 87). Pe de-o parte vom nota schimbarea temei. Dedicat inițial liderului francez Napoleon Bonaparte: „*Ai murit tu ?/ Lumea și astăzi n-o crede*”, poemul se asociază ulterior imaginii omului vulnerabil în fața morții, care nu are parte de o inițiere și este surprins de efemeritatea condiției sale: „*Nu credeam să-nvăț a muri vreodată.*” Pe de altă parte, imperativul din prima variantă a textului liric evoluează spre cumulearea elementelor de odă cu cele de elegie, așa cum notează Ioana Em. Petrescu. Melancolia indusă prin alăturarea a trei forme verbale ce exprimă posibilitatea – imperfect, conjunctiv și infinitiv – nu face altceva decât să accentueze ipostaza omului de geniu devenit muritor, de care nu se poate salva decât prin creația poetică, astfel încât, ***Odă în metru antic***, „devine în varianta finală, o rugăciune de mîntuire a celui care nu mai păstrează nici o caracteristică romantică de erou sau de poet, a celui care reprezintă, pur și simplu o imagine, prin nimic excepțională a condiției umane” (*Ibidem*: 199). Criticul observă în această reducere la condiția umană o evoluție a liricii eminesciene către esențial prin depășirea limitelor romantice.

O viziune diferită asupra primului vers și asupra poemului ca întreg, o au G. Călinescu și Nicolae Manolescu. Cel dintîi consideră tonul ***Odei*** ca mascînd sentimentele conștientizării unui inevitabil prin indiferență, din cauza versificației clasice: „Enigma acestei poezii reci, hieratice, e ascunsă în solemnitate și gnomism, în acele sfere de ceață care înconjoară marile definiții gratuite. ***Odă în metru antic*** are încă noțiuni de sentimente, declamate însă cu mîndră indiferență” (Călinescu, 1985: 87). Chiar dacă sentimentele poetului sînt ascunse sub masca „singurătății” și „suferinței”, poemul devine sobru în liniile unei ode funerare. Tonul nostalgic în care e scris poemul denotă mai degrabă o atitudine umilă, ca o resemnare și acceptare tacită a morții și nu o „indiferență” după cum afirmă criticul. Eului poetic nu îi este indiferentă salvarea prin moarte, ci dimpotrivă este cerută: „*Pîn’ în fund beui voluptatea morții/Ne ’ndurătoare.*”

Nicolae Manolescu, avînd în urmă o suprasolicitare a geniului eminescian în istoria exegezelor, este mult mai radical în etichetarea poemului dezbătut, pe care îl numește un „caz interesant” (Manolescu, 2008: 390). Criticul își începe discursul prin referirea la diversele interpretări care situează *Odă în metru antic* în rîndul scrierilor emblematice pentru Eminescu, deși nu excelează în termeni stilistici. Continuă argumentația nuanțînd ideea unui altfel de Eminescu, dar care nu se relevă în textul liric abordat: „Nu s-a observat niciodată că, în lipsa rimei, aici sau în alte cîteva poezii, Eminescu nu este Eminescu. Cu toată frumusețea abstractă a confesiunii, versurile par traduse” (*Ibidem*). Observația lui Nicolae Manolescu nu este susținută decît prin negații sau cuvinte care exprimă absența a ceva: „poezia de concepte goale”, „absența rimei”, „impresia de impersonalitate” (*Ibidem*). Criticul argumentează prin asemănarea textului cu unul contrafăcut. Observațiile formulate se reduc la nivelul formal, fără însă a se încerca o privire în discursul liric.

Viziunile diferă, dar totodată se completează reciproc prin vocile criticilor Laurențiu Ulici și Caius Dobrescu. Cel dintîi afirmă că prin *Odă în metru antic*, Mihai Eminescu se sustrage obișnuinței prin negarea ei, continuînd într-o anumită măsură ideea de egocentrism și trufie exprimată de G. Călinescu. Refuzînd starea de comun, banal și suprasaturație, poetul, incapabil de a i se opune, alege refuzul prin denunțare: „Așa citit versul prim („*Pururi tînăr înfășurat în manta-mi*”) – ca expresie a voinței de neobișnuire – melancolia lasă locul unui sentiment egolatră foarte activ, înconjurînd figura poetului cu o aură de măreție, și ea romantică” (Ulici, 1971: 119). Este esențial să notăm aici opțiunea pentru măreție, extraordinar, specifică scrierilor romantice.

Adverbul „pururi”, care pentru Laurențiu Ulici are valoarea unei laturi egocentrice a creatorului, este denunțat de Caius Dobrescu, ce observă o eternizare a suferinței, prin apelul la figurile mitologice invocate: „Imaginile suferinței devin de-o atrocitate paroxistică, neatinsă în *Luceafărul* și, de altfel, unice, probabil, în întreaga creație eminesciană. Imaginea este aceea a unei torturi perpetuate nedefinit („jalnic ard de viu”), fiindcă Nessus a fost de la început condamnat să se chinuiască fără a muri, iar Hercule, ca semizeu, este nemuritor” (Dobrescu, 2004: 100). Viziunea ce reiese din acest pasaj cea a inovării în plan simbolic, prin evocarea figurilor mitologice, exprimate clar în opoziție cu cele prezentate în contextul lui Călinescu și Manolescu.

Din punct de vedere lingvistic, remarcabilă este asocierea de cuvinte, în contextul conceptului de durere. Ideea oximoronică de suferință percepută ca voluptate este regasită în opera mai multor poeți romantici de-a lungul timpului, așa cum observa Tudor Vianu, accentuând în acest mod universalitatea poetului. Același critic notează asocierea cuvintelor ca fiind una semnificativă dată nuanțării ei în manieră autohtonă. În acest sens, Tudor Vianu face referire la nostalgia ce se explică în lirica românească populară prin substantivul „dor”: „*Farmecul dureros* al poeziei eminesciene este, așadar, nu numai o categorie sentimentală romantică, dar și „dorul” poeziei populare. (...) Eminescu adâncește și interpretează „dorul popular” într-un fel care-i aparține” (Vianu, 2009: 59) și care exprimă „emoția centrală și revelatoare a poeziei eminesciene” (Ibidem, 54). Substantivul „dor” – intraductibil, dar aproximat imperfect în alte culturi – capătă în poezia ***Odă în metru antic*** valoarea de simbol central al liricii eminesciene, mai mult decât atât simbol al armoniei.

Explorînd ideea inovației limbajului la Eminescu și al opțiunilor lingvistice, vom nota afirmația lui Laurențiu Ulici care s-a focalizat pe o asociere sintactică a cuvintelor. Criticul accentuează îndoiala și refuzul apelînd la sintagme și cuvinte simple: „*Vreodată*, adverbul acesta uimitor de comun, ia proporțiile unui timp magic, evocator și invocator, evocat și invocat, după cum relația se face cu un verb (*să-nvăț*) sau cu celălalt posibil (*a muri*). Dar *a învăța* e incompatibil cu *a muri*: indeterminarea adverbului contrazice pe rînd timpul extins al unuia și timpul-clipă al celuilalt. Rămîne aceeași dublă impresie a Îndoielii și Refuzului” (Ulici, 1971: 120). „Timpul magic” despre vorbește criticul se poate transpune în termeni romantici prin evaziunea în universuri compensative.

Diferențele în receptare au apărut în critica literară și în ceea ce privește nota ambiguă a poemului. Pentru Ulici, ambiguitatea derivă atât din discursul liric, așa cum am menționat anterior, cât și din forma textului. În susținerea acestui argument, relevante sînt elementele mitologice invocate prin care poetul ar vrea să se salveze, însă cerul – spațiu al eliberării și transcendentei – este văzut ca fiind „închis și nemișcat” (Ibidem: 119). Poetul caută desăvîrșirea în sacru, simbolizat prin cerul eliberator, dar acceptă moartea ca modalitate de recuperare a originarului: „(...) *pe mine/Mie redă-mă!*”. De aici și ambiguitatea – dorința, afirmarea dorinței și compromisul pentru dorință. Angoasa reprezintă pentru poet axis mundi-ul către sacru prin experiența cathartică.

Continuând analiza stratului mitologic, Caius Dobrescu, mută planul ambiguității asupra structurii simbolice, nuanțînd-o, argumentînd prin incompatibilitatea dintre atitudinea stoică evocată și imaginea Păsării Phoenix: „Această ambiguitate este importantă, fiindcă și structura simbolică a poemului conține un element care distonează cu interpretarea apolinică și stoică: *Pe-al meu propriu rug mă topesc în flăcări.../ Pot să mai renviu luminos din el ca / Pasărea Phoenix* ? Simbolul acestei magice păsări care arde pentru a renaște nu trimite la detașarea stoică față de pasiuni, ci la ideea că acestea pot fi depășite numai dacă sînt consumate pînă la capăt – o idee pe care Nietzsche ar fi numit-o dionisiacă” (Dobrescu, 2004: 101). Renașterea prin foc reprezintă de fapt o prelungire a pasiunii consumată pînă la capăt, în toată carnalitatea ei.

Ultima etapă în analiza noastră o constituie preferința versificației clasice în detrimentul uneia romantice. În acest punct vom expune interpretările oferite de către Tudor Vianu, George Călinescu și Ioana Em. Petrescu, încercînd astfel să surprindem o interferență a clasicului și măsura în care această poate fi privită ca efect sonor, erudiție, inovație sau exprimare a unei atitudini.

Tudor Vianu privește alegerea *metrului antic* din perspectiva unei armonii interne. Așadar nu forma este cea care reprezintă în totalitate poezia, ci conținutul ei, sensibilitatea care transpare: „Armonia internă, despre care e vorba aci, deși este un fenomen muzical, nu este un simplu fenomen sonor. Numai cine socotește că muzica este o îmbinare de sonorități poate crede că problema pe care armonia eminesciană o pune poate fi rezolvată printr-o analiză a accentelor (...). O astfel de procedare presupune o reprezentare nu numai simplistă, dar direct greșită despre natura muzicii” (Vianu, 2009: 93).

G. Călinescu observă în preferința versificației safice o oglindire a unui studiu îndelungat al clasicilor: „Studiul clasicilor a avut ca urmare mai mult decît cunoscuta *Odă (în metru antic)* și hexametrele din *Mitologicele*. Eminescu alcătuieste, într-un chip cam nebunesc, strofe noi” (Călinescu, 1985: 310). Ideea studiului clasicilor ar fi un motiv întemeiat în această opțiune este întîlnită și la Caius Dobrescu, acesta nuanțînd-o înspre dorința lui Eminescu de a afișa o atitudine stoică.

Enunțul călinescian este însă combătut de Ioana Em. Petrescu. Criticul aduce o concepție nouă subliniind importanța alegerii strofei de factură clasică, argumentînd prin aceasta teza de universalitate a poetului, racordul dintre poemul *Odă în metru antic* și lirica europeană, dar și a unei



evoluții în gândire: „această tendință spre rigoare logică a limbajului va deveni la Eminescu o nostalgie a limbajului universal. (...) poate marca simbolic evoluția unei gândiri ce se substituie gândirii divine, creatoare de zei și de istorie” (Em. Petrescu, 1994: 197-198).

După cum s-a putut observa, de-a lungul timpului critica formulată a căpătat valențe interșanjabile, punctele de incidență în mod natural neregăsindu-se decît în plan conceptual. Deși s-a încercat o supraapreciere a poemului *Odă în metru antic*, s-au emis judecăți de valoare conform cărora textul este unul rescris, tradus imperfect și golit de conținut.

Ne aflăm în fața unui extremism supradimensionat în receptarea operei neargumentat îndeajuns de unii critici, premisele acestei abordări fiind uneori forțate. Calea de mijloc aleasă de Tudor Vianu și Caius Dobrescu constituie o apropiere parțială a mesajului poetic, spre deosebire de exagerările celorlalte critici avute în vedere.

Cu toate acestea poemul nu demonstrează neapărat universalitatea lui Mihai Eminescu, ci mai degrabă o dovadă a maturității poetice, o inovație a limbajului și o complexitate istorico-literară îmbinînd austeritatea formei clasice, trecînd prin armonia contrariilor de tip romantic și atingînd tangențial revolta și drama tristeții metafizice moderne.

## BIBLIOGRAFIE

- G. Călinescu, 1985, *Opera lui Mihai Eminescu*, volumul IV, Editura Minerva, București.
- Caius Dobrescu, 2004, *Mihai Eminescu – Monografie*, Editura Aula, Brașov.
- Nicolae Manolescu, 2008, *Istoria critică a literaturii române, cinci secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești.
- Ioana Em. Petrescu, 1994, *Mihai Eminescu – poet tragic*, Editura Junimea, Iași.
- Laurențiu Ulici, 1971, *Recurs*, Editura Cartea Românească, București.
- Tudor Vianu, 2009, *Poezia lui Eminescu (1939)*, în *Tudor Vianu despre Eminescu*, Ediție alcătuită de Vasile Lungu, Editura Minerva, București.

## Probleme ale edițiilor Eminescu. Soluția lui Dumitru Irimia

Eminescu ocupă un loc aparte în literatura română și prin editarea operei sale. Deși avea unele planuri, poetul nu publică nici un volum din creația sa de amploare. Scriitorii și cercetătorii avizați vor face această muncă, iar ca urmare opera eminesciană va cunoaște numeroase ediții.

Ni se pare interesant să urmărim observațiile care se fac asupra acestora și să aducem unele soluții problemelor care apar de la o ediție la alta în ceea ce privește nivelul fonetic și semantic al limbajului eminescian. Lucrarea de față își propune să cerceteze unele probleme care apar în transcrierea textelor eminesciene și care dau naștere unor discuții controversate, precum și unele soluții date de Dumitru Irimia acestei chestiuni.

Cel dintâi editor al lui M. Eminescu este Titu Maiorescu, care tipărește volumul *Poesii* la sfârșitul lui decembrie 1883, „în lipsa poetului din țară”. Volumul realizat de Titu Maiorescu a constituit obiectul unor ample discuții. D. Vatamaniuc îl apreciază ca volumul care „a impus poezia lui Eminescu în conștiința publică din țara noastră și de a fi falicitat traducerile în limbi străine”(cf. Vatamaniuc, 1993), în timp ce P. Creția consideră că editorul nu este doar antologatorul culegerii dar și arhitectul ei: „felul în care urmează poeziile lui Eminescu în această primă adunare a lor într-un volum este opera exclusivă a lui Maiorescu” (cf. Creția, 1998). N. Georgescu îi reproșează un șir de erori care s-au strecurat în textele poetului: „Volumul are numărate cu acribie, mai mult de o mie de greșeli de tipar, de ortografie de lecțiune, pentru cele 304 de pagini, din punct de vedere filologic este o babilonie editorială” (cf. Georgescu, 2002). Cu toate acestea este cert faptul ca mai toate edițiile ulterioare au avut ca model ediția lui Maiorescu. Începută de critic, editarea operei lui M. Eminescu continuă cu volumul tipărit de Morțun la Iași, intitulat *Proză și versuri* în 1890. El face un pas în plus față de ediția lui Maiorescu, în sensul că încearcă să recupereze poeziile scăpate din edițiile criticului. Gr. G. Păucescu tipărește în *Culegere de articole*, din 1891, o parte din editorialele publicate de Eminescu în *Timpu*, între anii 1880-1881. După ce manuscrisele poetului au fost predate de

Maiorescu Academiei Române , a început realizarea de ediții în care au fost cuprinse texte necunoscute până în acel moment. Întocmesc ediții selective ale operei eminesciene Lucian Blaga, Ion Pillat, G. Bogdan– Duică, E. Lovinescu, G. Ibrăileanu, Constantin Botez, G. Călinescu, N. Iorga. Un deosebit interes pentru difuzarea integrală a operei poetului prezintă ediția națională *Opere* începută de Perpessicius în 1939. Aceasta „năzuiește să ducă la bun sfârșit împlinirea aceluia corpus eminescian, la care și memoria poetului și obligațiile culturii contemporane, și năzuințele ani de ani amânate, au deopotrivă dreptul” (cf. Eminescu, 1939). Perpessicius editează în 24 de ani 6 volume; în urma muncii îndelungate la descifrarea manuscriselor își pierde vederea, iar succesorul lui este Al. Oprea, director al Muzeului Literaturii Române. Acesta formează un colectiv foarte restrâns, tipărește în 11 ani 9 volume și pregătește pentru tipar și ultimul volum cu care se încheie ediția integrală a operei eminesciene. Ediția cuprinde toate textele lui Eminescu, atât cele publicate de poet cât și cele rămase în manuscrise, fiind o ediție bogată în informații.

Din colectivul care va continua ediția lui Perpessicius face parte și Petru Creția. Criticul e de părere că ediția lui Perpessicius ar fi greoaie din punctul de vedere al structurii și al metodei de organizare: „ Secțiunea *Note și comentarii* aferentă fiecărei secțiuni este un complex alcătuit din date istorico-literare, din nu puține excursuri și divagații, din citarea unor texte de epocă, din sinopse ale manuscriselor, variante de redactare, ale poeziilor publicate compact în fruntea celor trei secțiuni, departe de variantele lor, versiuni succesive, fiecare cu propriul ei aparat de redactare” (cf. Creția, 1998). Trebuie observată însă tendința editorului de a-l ghida pe cititor, tendință care nu poate fi realizată decât punând alături de textele autentice variante, note de subsol care dau mai multe detalii. Ediția lui D. Murărașu nu o reia pe a lui Perpessicius, însă se reproduc uneori variante, pentru a evidenția valori artistice. Acesta afirmă că „în postumele lui Eminescu , publicate de editori după manuscrise, lipsesc uneori cuvinte din versuri. Perpessicius a completat aceste lipsuri, intuind cuvântul care întregia în mod firesc versul. Se întâmplă însă uneori ca și în acestea să se fi strecurat erori, pe care alte versiuni ne ajută să le îndepărtăm. Astfel *Ah cerutăm de la zodii* poezie transcrisă în ms. 2262, f146v. cuprinde versul trei într-o formă greșită gramatical „*dulcii sînului tău rodii*”; forma corectă se găsește în același manuscris: „*Dulci a sînului tău rodii*” , iar *a* se explică ca un moldovenism care vine de la *ale*” (cf. Eminescu, 1970). În această ediție opera poetului nu

mai este organizată în antume și postume, astfel, „poeziile se învîrstează ca într-un buchet de flori variate fiind distinse numai prin caracterele tipografice” (cf. Eminescu, 1970). D. Murărașu susține că în urma cercetării revistelor la care a colaborat poetul, a edițiilor Maiorescu și a manuscriselor s-a întreprins corectarea unor erori strecurate și transmise de la o ediție la alta.

Volumele reeditate au fost filtrate prin conștiința scriitorilor, amprenta asupra textelor fiind pusă de mediul în care editorii au activat. Nicolae Manolescu pune în discuție problema transcrierii corecte a cuvintelor în ediții. Strecurarea unor cuvinte greșite de către editori în textele eminesciene au dus la interpretări în care găsim adesea un Eminescu diferit de cel din „Convorbiri literare”. În multe din edițiile pe care le cunoaște opera eminesciană întâlnim intervenții și erori grave. Manolescu e de părere că această problemă „e importantă nu în sine, ci pentru că pe soclul acesta s-au clădit interpretări ale operei, și nu se poate să lăsăm neverificată tocmai temelia lor” (cf. Manolescu, 2008). Putem menționa în acest sens cazul lui G. Călinescu, care transcrie în poemul *Memento Mori*, pe care chiar el l-a editat și i-a dat acest titlul atunci când l-a publicat în România literară (1932), „cuvîntul *copile* prin *copite* fie și cu prețul de a se expune din plin ridicolului” (cf. Terian, 2009). (*Turma visurilor mele, eu le pasc cu oi de aur/ Cînd a nopții întunec înstelatul rege maur/ Lasă norii lui molateci înfoiați în pat ceresc/ Însă lumea argintie, ca un palid dulce soare/ Vrăji aduce peste lume printr-a stelelor ninsoare/ Cînd în straturi luminoase basmele copite cresc*). Interesantă este interpretarea lui G. Călinescu pe care o dă acestor versuri descriind basmul ca pe un „animal fabulos în continuă generare”. Andrei Terian susține că din punct de vedere semantic strofa conține „două imagini: una de extensie redusă, care punctează identitatea metaforică dintre vise și oi, și alta mai complexă ce vizează hieratizarea universului, în celelalte 5 versuri ale strofei, care conturează magicul tablou nocturn” (cf. Terian, 2009). Aceste imagini sînt legate din punct de vedere sintactic prin adverbul *cînd*, însă nu au o legătură semantică. Asadar, prin transcrierea pe care o face G. Călinescu „nu comite un act de impietate, ci, dimpotrivă o tentativă de a reface coeziunea imaginară a strofei” (cf. Terian, 2009). Evident este însă în interpretarea lui G. Călinescu triumful criticului asupra filologului.

N. Georgescu susține că „dintre toți editorii lui Eminescu nu putem găsi cel puțin doi care să semene între ei [...] asta nu înseamnă boicot sau

conspirație împotriva operei lui Eminescu, ci exprimă mai degrabă, tendința, continuă de schimbare a genomului românesc” (cf. Georgescu, 2000). Criticul îi acuză în mod indirect pe editori de intervenții în textele poetului. Nu putem să nu ne întrebăm: în acest caz oare reeditarea operelor ar trebui să înceteze din cauza lipsei de autenticitate? Credem că soluția nu poate fi aceasta. Se simte dimpotrivă necesitatea de a retipări opera eminesciană. O nouă ediție ar putea constitui avantajul de-a înlătura problemele care au ridicat bariere în fața cititorului.

Nu se poate trece cu vederea problema fonetismelor moldovenești care apare la transcrierea textelor eminesciene în majoritatea edițiilor. Dumitru Irimia în studiul său despre limbajul poetic eminescian explică: „predominarea elementelor de fonetică moldovenească stă, fără îndoială, în legătură cu unul din principiile fundamentale ale limbajului poetic eminescian: muzicalitatea” (cf. Irimia, 1979). Exemplele lui sînt clare și relevă problema discutată: „Grupul consonantic *pr* este redus, prin disimilarea vibrantei *r*, la *p*, în structura prepoziției *printre* „**Pintre** negre vechi zidiri” (I, 105/ P. II, 226)” (cf. Irimia, 1979). Irimia prezintă de asemenea un alt aspect al fenomenelor de fonetică moldovenească și afirmă că acestea apar în unele creații în legătură cu sugerarea unei „atmosfera de apropiere sufletească: „Din umbră de cetini/Fiindu-mi **prietini**/O să-mi zîmbească iar” (I, 218/P. II, 224), formele literare corespunzătoare se demonstrează, în schimb, potrivite unei atmosfere de înstrăinare „Luceferi de foc/ Privivor din cetini/ Mormînt făr' de noroc/Și fără de **prieteni** (I, 225)” (cf. Irimia, 1979). Criticul consideră că Eminescu reușește să evite acele fenomene lingvistice care sînt contrare expresivității estetice a limbii române literare, dar preferă totodată și graiul moldovenesc pentru a da o anumită armonie versului. Putem afirma că există o contradicție între Dumitru Irimia lingvistul și editorul. Ca lingvist susține fonetismele moldovenești în timp ce ca editor al volumului Mihai Eminescu, *Opera poetică*, Irimia are alte scopuri și anume de a crea o ediție pentru publicul larg. Foarte atent la termenii lui, Irimia adaptează limbajul poetic eminescian la limbajul poetic contemporan pentru o deschidere mai largă către cititor.

Ediția acestuia are la bază ediția lui Maiorescu și a lui Perpessicius. Editorul a recurs la ediția critică a operei lui Eminescu publicată de D. Murărașu, în sensul că adoptă organizarea poemelor propusă de acesta din urmă. S-a condus de asemenea și după ediția lui Petru Creția publicată în 1989 și pe care o consideră „importantă mai ales prin concepția cu care și-a

susținut în diferite locuri propunerile de lectură sau cu care a dat îndreptățire mai multor variante”. Cercetînd edițiile precedente și variantele publicate în reviste și edițiile precedente Dumitru Irimia afirmă în prefața că „au fost eliminate erori de lectură sau de tipar, precum și intervenții ale lui Titu Maiorescu în structura unor versuri. Cînd aceste intervenții puteau fi interpretate dintr-o anumită perspectivă (lingvistică sau poetică), am precizat prin notele de subsol, deosebiri între diferite variante publicate” (cf. Eminescu, 2006).

Editorul contribuie la soluționarea unor probleme care au apărut la transcrierea unor cuvinte și chiar versuri din textele eminesciene. El cercetează variantele care apar în mai multe ediții cum ar fi: „*Cu viața lor de basme pe cîmpie risipiți*; **Egipetul**, T. Maiorescu/ *Sorind viața lor de basme peste cîmpii nisipiți*, lecțiune P. Creția, cf. ms. 2259 / *Sorind viața lor de basme prin cîmpie răsipiți*, D. Murărașu”, ca să dea apoi varianta „*Sorind viața lor de basme pe cîmpie risipiți*”. Cu toate acestea ne întrebăm care variantă din această înșiruire a exprimat-o sau a vrut s-o exprime Eminescu. Evident că în asemenea situații e necesar să recurgem la explicațiile pe care le dau editorii, pentru a putea descoperi pe care din variante trebuie să ne clădim interpretarea. Irimia transcrie în multe din situațiile unde apar mai multe variante sau modificări forma căreia fie că i se poate da o interpretare lingvistică, fie că textul datează din manuscrise. În cazul celor două variante: „*Lîngă balta cea senină/Și sub trestia cea lină*”, D. Murărașu; „*Lîngă trestia cea lină/Și sub bolta cea senină*”, Perpessicius; editorul o păstrează pe cea de-a doua.

Susținem că Irimia s-a lăsat influențat de ediția lui Perpessicius în sensul că în cazul postumelor a optat pentru intitularea poemelor după primul vers, și nu a recurs la termeni generici așa cum a făcut-o Maiorescu: **Sonet** sau **Variantă/ Altă variantă**. În același sens, ediția lui Irimia păstrează termenul eminescian **Scrisoare**, pe care îl impune ediția Perpessicius. Termenul **Satire** care apare în toate edițiile lui Maiorescu „nu putea să plece decît din sugestiile reiterate ale criticului” (cf. Eminescu, 1993).

Acesta optează de asemenea pentru textul **Nu mă-nțelegi** tipărit de Perpessicius susținînd că „este în esență lipsit de autonomie, dar dezvoltă o componentă semantic – poetică specifică”. Editorul transcrie varianta definitivă a creației **Scrisoarea a V-a**, pe care o susține și Petru Creția în, volumul XV a ediției Perpessicius, după ce a fost publicată de Al. Piru în „Gazeta literară”. Versiunea anterioară, cea din ms. 2282, publicată de Maiorescu în februarie 1890 cu numeroase intervenții, nu cuprinde versurile „*Sau îi place vreun altul mai apatin și mai plăvan/ Și cuminte ca vițeei, însă bărbătos și zdravăn*”. Întîia

versiune a operei se intitulează *Dalila*, cea de-a doua însă figurează cu titlul *Scrisoarea V*. Pentru a înlătura unele confuzii Irimia dublează titlul la *Scrisoarea V*, cu subtitlul *Dalila*.

Prin urmare Dumitru Irimia ne înfățișează o ediție transparentă. În urma îndelungatei sale cercetări selectează în mare parte variantele definitive, înlătură o serie de erori și îndreaptă cititorul spre originalitatea textelor eminesciene. Este ediția care ajunge la cititorul contemporan și are toate atu-urile să-l cucerească.

### BIBLIOGRAFIE

- Petru Creția, 1998, *Testamentul unui eminescolog*, Editura Humanitas, București.
- Mihai Eminescu, 2006, *Opera poetică*, Ediție îngrijită de Dumitru Irimia, Editura Polirom, Iași.
- Mihai Eminescu, 1939, *Opere, Vol. I*, Ediție critică îngrijită de Perpessicius, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol”, București.
- Mihai Eminescu, 1943, *Opere, Vol. II*, Ediție critică îngrijită de Perpessicius, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol”, București.
- Mihai Eminescu, 1944, *Opere, Vol. III*, Ediție critică îngrijită de Perpessicius, Editura Fundației Regele Mihai, București.
- Mihai Eminescu, 1993, *Opere, Vol. XV*, Editura Academiei Române, București.
- Mihai Eminescu, 1970, *Poezii Vol. I-III*, Ediție critică de D. Murărașu, Editura Minerva, București.
- N. Georgescu, 2000, *Eminescu și editorii săi*, Editura Floare Albastră, București.
- N. Georgescu, 2002, *Moartea antumă a lui Eminescu*, Editura Cartier, București.
- Dumitru Irimia, 1979, *Limbaajul poetic eminescian*, Editura Junimea, Iași.
- Nicolae Manolescu, 2008, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești.
- Andrei Terian, 2009, *G. Călinescu. A cincea esență*, Editura Cartea Românească.
- D. Vatamaniuc, 1993, *Eminescu*, Editura Porto-Franco, Galați.



CODRIN STEGARU  
Master I, Iași

### ***... și proletar sau primul Manifest românesc al partidului comunist***

Comunismul marxist este ideologia ce a fost teoretizată de către austriacul Karl Marx și prietenul său, burghezul Friedrich Engels, avînd în centrul să proletarul și misiunea istorică a acestuia de a crea o societate perfectă, egalitară.

Marx a avut pretenția de a considera teoria sa ca fiind una științifică, însă pretențiile sale s-au dovedit a fi nefondate. Cercetările asupra marxismului realizate de către filosoful științei Karl Popper, au evidențiat mulți factori morali, ideologici, care ar contribui la realizarea profeției lui Marx, motiv pentru care cercetarea își pierde caracterul său științific. Din acest motiv vom încadra comunismul în categoria, “ideologii”, dar în prezenta lucrare îl vom trata așa cum a fost considerat de autorul său, anume ca o teorie științifică.

Teoria socialismului științific a fost fondată pe baza mai multor concepții filosofice asupra istoriei, religiei, precum sînt cele ale lui Friedrich Hegel sau Ludwig Feuerbach, fiind ușor modificate, completate.

Hegel descrie istoria drept un proces linear, progresiv, al cărui final este un anumit grad de dezvoltare spirituală a omului, materială a societății, care nu va mai putea fi îmbunătățit. Pentru filosoful german, „creștinismul reprezintă, astfel, un „moment”, o etapă în realizarea istorică și pămîntească a spiritului, iar punctul său culminant este ideea că Dumnezeu s-a făcut om: „Această determinare potrivit căreia Dumnezeu devine om, pentru ca spiritul finit să aibă conștiința lui Dumnezeu în ceea ce e finit, este cel mai dificil moment în religie” (Bîlbă, 2000: 70). Opusă tezei lui Hegel asupra istoriei, este cea a lui Oswald Spengler care consideră că istoria este un proces circular.

În ceea ce privește concepția lui Feuerbach despre religie și cu precădere despre creștinism, acesta consideră că religia a apărut din sentimentul dependenței omului față de natură, din sentimentul de disperare al nimicniciei sale. Pentru a-și conferi un oarecare confort psihologic a înzestrat natura cu ochi și urechi, apoi a prefăcută într-o ființă superioară,

perfectă, care dacă este îndeajuns de slăvită va proteja omul de vitregiile naturii – *dumnezeu*. Marx este de acord cu originea religiei, însă consideră că aceasta urmează un proces evolutiv, caracterul său fiind determinat de condițiile materiale de dezvoltare prezente într-o societate.

Pentru Karl Marx, *întreaga* istorie este pusă în mișcare de către lupta de clasă, o luptă în care fiecare clasă încearcă să domine mijloacele de producție, dominație care o face liberă. Fiind un proces liniar, acest război are un sfârșit, ultima bătălie fiind cea dintre burghezi și proletari, finalizată cu victoria proletarilor și instaurarea unei societăți în care clasele vor dispărea, nu va mai exista exploatare, iar oamenii vor fi liberi și egali.

Acest ultim proces poate fi rezumat prin cei trei pași propuși de către Karl Popper:

Analizând metoda producției capitaliste, Marx observă că există o tendință de creștere a productivității muncii cauzată de perfecționarea mijloacelor tehnice și de acumularea crescândă a mijloacelor de producție. Concomitent se observă o creștere tot mai mare a bogăției în mâinile burgheziei și o creștere a sărăciei în rîndul proletarilor care devin din ce în ce mai mulți. „Muncitorii primesc salariile la limita subzistenței sau a înfometării, în principal datorită faptului că surplusul de muncitori, nimit „armata industrială de rezervă”, menține salariile la nivelul cel mai de jos cu putință” (Popper 2005, II: 182).

Această acumulare a bogăției în mâinile din ce în ce mai puține ale burgheziei și sărăcirea crescândă a proletarilor din ce în ce mai numeroși, va conduce la dispariția tuturor claselor cu excepția celei burgheze și proletare. Rămînînd doar două clase, una asupritoare și una asuprită, tensiunea dintre acestea două va crește atît de mult, încît va îmbrăca forma unei revoluții sociale proletare.

În urma revoluției sociale, proletarii cîștigă lupta, și prin eliminarea burgheziei vor statornici o societate fără clase, întrucît va rămîne una singură, proletariatul.

Bineînțeles că au existat anumite elemente ce au ținut în frîu acest impuls revoluționar dat de către Marx, proletarilor: burghezia, intelectualii, legile în vigoare, statul, biserica. Impotriva acestora și pentru a oferi justificare intelectuală acțiunii la care îi chema pe proletari, Marx a elaborat în 1847 un „amănunțit program de partid, teoretic și practic, destinat

publicității” (Marx and Engels, 1962: 3) sub numele de *Manifestul Partidului Comunist*. În această lucrare sînt expuse de-o manieră sintetică, rezumativă, principalele premise ale ideologiei comunist-marxiste.

Primul capitol al *Manifestului* începe cu prezentarea ideii centrale a teoriei comunismului: „istoria tuturor societăților de pînă azi este istoria luptelor de clasă. Omul liber și sclavul, patricianul și plebeul, nobilul și iobagul, meșterul și calfa, într-un cuvînt asupritorii și asupriții se aflau într-un permanent antagonism, duceau o luptă neîntreruptă [...] (Ibidem: 30). Această idee centrală, că lupta dintre clase a existat dintotdeauna, însă sub o altă formă este cuprinsă în versurile: „*Nimic... Locul hienei îl luă cel vorbareț./ Locul cruzimii vechie, cel lins și pizmătareț./ Formele se schimbă, dar răul a rămas*” . Dacă în Roma antică existau patricieni, cavaleri, plebei, sclavi, iar în Evul Mediu: feudali, vasali, breslași, calfe, iobagi, „epoca noastră, epoca burgheziei, se deosebește însă prin faptul că a simplificat antagonismele de clasă. Ea a creat doar clase noi, condiții noi de aspirare, forme noi de luptă, în locul celor vechi” (Ibidem: 33).

Mai la vale în *manifest*, este deplînsă starea economică în care se află proletarul. În relația cu burghezul acesta nu are altceva ce vinde decît forța sa de muncă. Astfel, el „devine o simplă anexă a mașinii, anexă de la care se pretinde numai operația cea mai simplă, cea mai monotona, cea mai lesne de învățat. De aceea cheltuielile pe care muncitorul le pricinuieste se mărginesc aproape numai la mijloacele de trai necesare pentru întreținerea și reproducerea speciei sale” (Ibidem: 39). Starea materială decăzută a proletarului este exprimată prin versurile: „*de ce să fiți voi sclavii milioanelor nefaste./ Voi, ce din munca voastră abia puteți trăi?*”; „*Și de-ntrebați atuncea, vouă ce vă rămîne?/ Munca, din care dînșii se-mbată în plăceri*”.

Proletarul este adus într-o condiție socială asemănătoare sclavului din Antichitate care săvîrșește o muncă neplătită, stăpînul trebuind să-i asigure hrana și adăpostul. Astfel, „ei nu sînt numai robii clasei burgheze, ai statului burghez, ci sînt, zi cu zi și ceas cu ceas, robiți de mașină, de supraveghetori și, mai ales, de fiecare burghez fabricant în parte” (Ibidem: 40).

După cum am văzut, în etapa a doua, acumularea bogăției în mîini tot mai puține și sărăcirea crescîndă a clasei muncitoare a condus la scindarea societății în două clase antagoniste: burghezia din ce în ce mai restrînsă și proletariatul din ce în ce mai numeros. „Proletariatul crește nu numai ca

număr; el este concentrat în mase tot mai mari, forța lui sporește, și el simte tot mai mult acest lucru” (*Ibidem*: 41). Sau cu alte cuvinte : „*De ce uitați că-n voi e și număr și putere?/Cînd vreți, puteți prea lesne pămîntul să-mpărțiți*”.

Formă de organizare a economiei ce are în centrul său capitalul, capitalismul presupune competiție care este reprezentată de acumularea tot mai crescîndă de capital. Astfel, pentru a-și asigura supraviețuirea, „burghezia duce o luptă neîncetată: la început împotriva aristocrației; mai târziu împotriva acelor părți ale burgheziei însăși ale căror interese intră în contradicție cu progresul industriei. În toate aceste lupte ea se vede silită să facă apel la proletariat, să recurgă la ajutorul lui și să-l atragă astfel în mișcarea politică. Ea însăși înarmează, așadar, proletariatul cu propriile ei elemente de cultură, adică cu arme împotriva ei însăși” (*Ibidem*: 42) . Această luptă între burghezi este dată folosindu-se proletarii, deoarece câștigul unui burghez ar aduce automat beneficii și proletarului, punînd astfel clasa muncitoare să se dezbine: „*Avea să le aperi, mărirea ș-a lor bine,/ Ei brațul tău înarmă ca să lovești în tine, / Și pe voi contra voastră la luptă ei vă mîn.*”

După cum am menționat în introducere, există anumite forțe sociale ce ar putea tăia elanul proletarilor în acțiunea de a instaura o societate fără clase, egalitară. Marx consideră că „legile, morala, religia sînt pentru dînsul tot atîtea prejudecăți burgheze, în spatele cărora se ascund tot atîtea interese burgheze. Toate clasele din trecut care cucereau puterea căutau să-și asigure poziția dobîndită supunînd întreaga societate condițiilor care stăteau la baza modului lor de însușire” (*Ibidem*: 43). Mai precis, religia, dreptul, s-au transformat de-alungul istoriei astfel încît să servească, să apere interesele clasei dominante, să justifice situația de dominare.

Formula cea mai cunoscută care caracterizează concepția lui Marx și Engels despre religie, este următoarea: *religia este opiu pentru popor*. Pentru a înțelege cum a luat naștere această frază devenită aforism, trebuie să cercetăm originile oricărei forme de religie (în judecata lui Marx); prin identificarea acestora se va putea realiza și îndepărtarea fenomenului religios, deoarece „o religie este lichidată atunci cînd ai putut să explici originea și dezvoltarea ei prin condițiile istorice în care a apărut și prin care a ajuns dominantă” (Marx and Engels, 1958: 176). Ludwig Feuerbach pune apariția religie pe seama sentimentului dependenței de natură, de care depinde viața, bunăstarea și fericirea lui. Pentru a-și crea un anumit confort

psihologic, omul mai întâi a venerat natura, apoi a personificat-o în *dumnezeu*: „teama – scrie Feuerbach – este sentimentul morții, bucuria – sentimentul vieții. Teama este sentimentul dependenței de un obiect, față de care eu nu sînt nimic, sau care are puterea să mă nimicească. Bucuria, iubirea, recunoștința este sentimentul dependenței de un obiect, prin care eu sînt ceva, obiect care îmi dă sentimentul, conștiința că trăiesc prin el, că exist prin el. Fiindcă eu trăiesc și dăinuiesc prin natură sau Dumnezeu, de aceea îl iubesc; fiindcă prin natură sufăr și mă prăpădesc, de aceea mă tem și mi-e frică de ea” (Feuerbach, 1961: 49-51).

Marx admite această perspectivă asupra originii religiei, dar elementul nou pe care îl introduce, este concepția asupra evoluției de-a lungul istoriei a religie în cadrul societății. Astfel el ajunge la concluzia că statul, societatea, omul, sînt cei care creează religia și nu invers. Pentru a înțelege apariția creștinismului trebuie să fim atenți la condițiile sociale din primele secole ale Imperiului Roman. Sclavii constituiau un procent foarte mare din populația romană, erau „lipsiți de drepturi și de voință, care nu aveau posibilitatea de a se elibera, după cum a dovedit și înfrîngerea lui Spartacus; printre aceștia o mare parte erau foști cetățeni liberi ori fiii unor cetățeni născuți liberi, și prin urmare era firesc ca în sînul lor să mocnească în cel mai înalt grad o ură aprigă, deși neputincioasă, față de împrejurările exterioare, îndreptată împotriva condițiilor lor de trai” (Marx and Engels, 1958: 181). Ieșirea din această situație materială și morală de nesuportat a fost religia; „dar în cadrul tuturor claselor trebuia să existe un număr de indivizi care, pierzînd nădejdea într-o salvare materială, să caute în schimb o salvare spirituală, o consolare în conștiință, care să-i ferească de disperarea totală” (*Ibidem*: 182).

De la apariția sa și pînă în sec. XIX, creștinismul a evoluat, transformările suferite fiind cauzate de prefacerile sociale rezultate în urma revoluțiilor, încît religia, alături de diferite curente filosofice, ideologii, a devenit un instrument folosit de clasele dominante care s-au succedat de-a lungul istoriei, pentru a-și asigura poziția dominantă: „ce altceva ne arată istoria ideilor decît că producția intelectuală se transformă o dată cu cea materială? Ideile dominante ale unei epoci au fost întotdeauna numai ideile clasei dominante” (*Ibidem*: 80). Prin urmare, „în evul mediu, pe măsură ce s-a dezvoltat feudalismul, creștinismul a devenit religia corespunzătoare acestuia, cu o ierarhie feudală corespunzătoare. Iar o dată cu statornicirea burgheziei s-a dezvoltat erezia protestantă, în opoziție cu catolicismul feudal,

la început în Franța de sud, la albigenzi” (*Ibidem*: 236). Orice mișcare socială și politică a luat o formă teologică: „nobilimea moșierească se folosește de iezuitismul catolic sau de ortodoxismul protestant, iar burghezii liberali și radicali de raționalism. Dacă domnii cred sau nu cred în religiile respective, este absolut indiferent” (*Ibidem*: 238).

Pentru a se putea emancipa, pentru a putea crea o nouă societate, burghezia a luptat contra ordinii vechii societăți în care dreptul, filosofia, știința se manifestau în limitele teologiei catolice, folosind rațiunea și știința; după ce a devenit clasă dominantă, el a descoperit „în religie și mijloacele pentru a influența spiritul supușilor săi firești și a-i face să asculte de ordinele stăpînitorilor pe care Dumnezeu, în voința sa de nepătruns, li le dăduse. Într-un cuvânt, acum burghezul deveni părtaș la oprirea „stărilor de jos” a marilor mase producătoare ale poporului, și unul dintre mijloacele întrebuintate în acest scop era influența religiei” (*Ibidem*: 273).

Dacă religia îl îndepărtează pe om de om, îi promite o viață mai frumoasă într-o lume viitoare, socialismul promite omului împlinirea în această lume *imperfectă*, prin crearea societății ideale, instaurarea egalității perfecte dintre oameni din punct de vedere economic, politic, sfârșitul exploatării și realizarea iubirii. Pentru ca acestea să se întâmple, proletarul trebuie să se elibereze de prejudecățile religioase, să elimine unul dintre mijloacele de exploatare. Acesta este și motivul pentru care „religia este opiu pentru popor”: îi întunecă mințile, îl împiedică să viseze la realizarea fericirii și crearea societății perfecte.

Dat fiind faptul că „principiile sociale ale creștinismului au justificat sclavia antică, au glorificat iobăgia medievală și știu, la caz de nevoie, să apere și oprirea proletariatului, chiar dacă pentru această ocazie își compun o mână întrucîtva tristă” ; dat fiind că „principiile sociale ale creștinismului predică necesitatea existenței unei clase dominante și a unei clase oprimate”; dar fiind că „principiile sociale ale creștinismului traspun în cer compensația făgăduită de consilierii consistoriali acelor care au de suferit din cauza mîrșăviilor, justificînd prin aceasta continuarea acestor mîrșăvii pe pămînt” (*Ibidem*: 75), se afirmă că „*Religia – o frază de dinșii inventată/Ca cu a ei putere să vă aplece-n jug,/căci de-ar lipsi din inimi speranța de răsplată./După ce-amar muncirăți mizeri viața toată,/Ați mai purta osînda ca vita de la plug?/Cu umbre, care nu sînt, v-a-ntunecat vederea/ Și v-a făcut să credeți că veți fi răsplătiți.../Nu! moartea cu viața a*

## PRIMUL MANIFEST ROMÂNESC AL PARTIDULUI COMUNIST

*stins toată plăcerea -/Cel ce în astă lume a dus numai durerea/ Nimic n-are dincolo, căci morți sînt cei muriți.”*

Despre rolul statului, a ideologiei, a dreptului, K. Marx are aceeași concepție ca și despre religie – sînt doar instrumente folosite de clasa dominantă pentru a exploata și a justifica exploatarea clasei dominate: „legile, morala, religia sînt pentru dînsul tot atîtea prejudecăți burgheze, în spatele cărora se ascund tot atîtea interese burgheze”; „Inseși ideile voastre sînt produse ale relațiilor burgheze de producție și de proprietate, după cum și dreptul vostru nu este decît voința clasei voastre ridicată la rangul de lege, o voință al cărei conținut este determinat de condițiile materiale de viață ale clasei voastre” (Marx and Engels, 1962: 50). Aceeași idee exprimată în versuri: „*Spuneți-mi ce-i dreptatea? – Cei tari se îngrădiră/ Cu-averea și mărirea în cercul lor de legi*”; „*Minciuni și fraze-i totul ce statele susține,/ Nu-i ordinea firească ce ei a fi susțin*”.

În privința războaielor, marxiștii consideră că acestea servesc interesele capitaliștilor fiind provocate de goana lor pentru cucerirea de noi piețe de desfacere. Cine sînt cei care se luptă? Proletarii! Cine sînt beneficiarii? Burghezii! După cum bine știm, în secolul XIX și începutul secolului XX, naționalismul a fost ridicat la rang de virtute, fiind poate cea mai mare onoare să mori pentru țară: „*Virtutea pentru dînșii ea nu există. Însă / V-o predică, căci trebuie să fie brațe tari,/ A statelor greoaie cară trebuie-mpinse/ Și trebuiesc luptate războaiele aprinse,/ Căci voi murind în sînge, ei pot să fie mari./ Și flotele puternice ș-armatele făloase, / Coroanele ce regii le pun pe fruntea lor,/ Ș-acele milioane, ce în grămezi luxoase/ Sînt strînse la bogatul, pe cel sărac apasă, Și-s supte din sudoarea prostitului popor.*”

Comuniștii erau acuzați că vor desființa proprietatea privată a burghezului. Dar Karl Marx susține că aceasta a fost de mult timp desființată, deoarece dezvoltarea industriei a privat proletarul/ muncitorul de munca sa: „Dar munca salariată, munca proletarului, îi creează oare acestuia vreo proprietate? Nicidecum. Ea creează capitalul, adică proprietatea care exploatează munca salariată, care nu poate spori decît cu condiția de a produce muncă salariată nouă, pentru a o exploata din nou.” (*Ibidem*: 47-48). Capitalul este un produs colectiv, al întregii societăți, ce „nu poate fi pus în mișcare decît prin activitatea comună a numeroși membri ai societății, ba, în ultimă instanță, numai prin activitatea comună a tuturor membrilor societății” (*Ibidem*: 47-48). Din aceste motive însușirea capitalului doar de către

burghez înseamnă furt, motiv pentru care comuniștii vor să desființeze nu proprietatea, ci caracterul mîrșav al acestei însușiri : „comunismul nu ia nimănui puțința de a-și însuși produse sociale, el ia doar puțința ca pin această însușire să fie aservită munca altuia” (*Ibidem*: 49) . Iată așadar de ce se consideră că averea burghezilor este constituită prin furt: „*Prin bunuri ce furară, în veci vezi cum conspiră/ Contra celora ce dînșii la lucru-i osîndiră/ Și le subjugă munca vieții lor întregi*”.

Punerea și exploatarea în comun a mijloacelor de producție va atrage și comunizarea femeii, deoarece pentru burghez aceasta nu este decît o unealtă de producție în mîinile burghezului. Dar această comunizare a existat dintotdeauna, a fost introdusă de „burghezii noștri, care nu se mulțumesc că au la dispoziție femeile și fiicele proletarilor lor, fără să mai vorbim de prostituția oficială, își fac o plăcere din a-și seduce reciproc soțiile” (*Ibidem*: 51): „*Ei îngrădiți de lege, plăcerilor se lasă, / Și sucule cel mai dulce pămîntului i-l sug;/ Ei cheamă-n voluptatea orgiei zgomotoase/ De instrumente oarbe a voastre fiici frumoase;/ Frumusețile-ne tineri bătrînii lor distrug*”. Comunismul va înlătura prostituția oficială și neoficială.

Realizarea tuturor acestor deziderate: eliberarea din jugul religiei, al iluziilor oferite de către aceasta, trecerea mijloacelor de producție în proprietate comună, desființarea exploatării de către om, va crea o societate perfectă, un rai iehovist, în care „*plăcerile egale egal vor fi-mpărțite,/Chiar moartea cînd va stinge lampa vieții finite/Vi s-a părea un înger cu părul blond și des*”. Cînd viața se sfîrșește cu moarte, cînd individul se împlinește pe această lume prin iubirea ruptă din jugul religiei, „*Atunci veți muri lesne fără de-amar și grijă/Feciorii or trăi în lume cum voi ați viețuit,/Chiar clopotul n-a plînge cu limba lui de spijă/Pentru acel de care norocul avu grijă;/ Nimeni de-a plînge n-are, el traiul și-a trăit*.”

Mesajul final al lui Marx pentru proletari acesta pare să fie: „*Zdrobiți orînduiala cea crudă și nedreaptă,/Ce lumea o împarte în mizeri și bogați!/Atunci cînd după moarte răsplată nu v-așteaptă,/Faceți ca-n astă lume să aibă parte dreaptă,/Egală fiecare, și să trăim ca frați!*”.

Exegeze ale poeziei ***Impărat și proletar*** putem găsi la eminescologi renumiți precum G. Călinescu sau Rosa Del Conte. Neajunsul acestora este faptul că așează noțiunile de „egalitate”, „revoluție”, prezentate în prima parte a poemului, la un nivel oarecum vag.



Spre exemplu, despre transformarea revoluționară a societății, despre problema raportului care îl leagă pe individ de societate, descrie în prima parte a poemului, Rosa Del Conte susține că sînt materializări ale elanului creator specific geniului, că sînt reflecțiile poetului însuși asupra problemei sociale. Astfel, „sensul existenței va fi pus încă o dată în chestiune și cu o nu mai mică dramaticitate atunci cînd poetul se va așeza în fața problemei istoriei și a raporturilor care îl leagă pe individ de societate și de lume [...]” (Del Conte, 1990: 54). Fiind „îndrăzneț ca pasărea ce sfidează înălțimile, ca muntele ce-și ascunde printre nori vîrfurile încununat cu fulgere, geniul nu-și poate interpreta misiunea decît în sens revoluționar” (*Ibidem*: 55) Înfăptuitorul revoluției, poporul este considerat un compozit impersonal, eterogen, fiind alcătuit din totalitatea guvernaților: „în locul individului vom vedea, într-adevăr, instalîndu-se, pe un fundal de furtună, masa, „poporul suveran”, care a preluat misiunea revoluționară atribuită de Eminescu geniului-erou (*Ibidem*: 56).

Aceste interpretări greșite sau tulburi, apar din cauza faptului că noțiunile prezente în poezie precum: dreptate, egalitate, lege, religie, etc., sînt scoase din contextul la care se face referire. Astfel se ajunge la a interpreta respectivele gînduri drept reflecții asupra descărcate de orice nuanță ideologică, sau la a considera, după cum am văzut mai sus, că modificările asupra condițiilor sociale provin din dorința creatoare a geniului-erou.

Societatea descrisă nu este în nici un caz societatea românească, sau alta de-aiurea, deoarece la acea vreme în Principatele Unite nu exista industrie, prin urmare nu existau proletari. Din acest motiv societatea la care se face referire este una puternic dezvoltată din punct de vedere industrial cum ar fi cea germană sau ce engleză. De asemenea, poporul revoluționar nu este poporul în genere, ci o anumită parte a acestuia, *proletarii* care nu încearcă să schimbe societatea din cauza condiției lor de genii nemulțumiți, ci din cauza faptului că ei sînt doar unelte ale unui proces istoric.

Observăm astfel că este descrisă o anumită societate, conceptele de „revoluție”, „popor”, au un sens specific. Atribuirea corectă a acestor sensuri nu se poate face decît dacă vom considera prima parte din *Impărat și proletar*, ca fiind doar o simplă expunere în versuri, detașată de orice implicare a poetului, a ideilor despre comunism prezentate de Karl Marx în *Manifestul Partidului Comunist*. Expunerea are loc **fără implicarea afectivă, cognitivă**, a poetului; Eminescu se află în aceeași postură a unui profesor de filosofie care în decursul cursurilor sale prezintă în fața

studenților de-o manieră rece, toate curente, mișcările filosofice, fără a se implica subiectiv. Ceea ce realizează omul de cultură român este doar un tablou comparativ între două sisteme de guvernământ ce presupun două tipuri de societăți: una egalitară, perfectă și una reală, condusă de principiul *rău*.

Asemănarea izbitoare între ideile exprimate de versurile din primul tablou al poeziei și întregul *Manifest al partidului comunist*, mă face să cred că Mihai Eminescu a luat contact cu acest manifest sau cu materiale ce redau chintesența acestuia, în timpul studiilor sale la Viena și Berlin, transpunând în versuri respectivele idei, idei combătute în aceeași operă. Prin intermediul acestui eseu nu am încercat decât să aduc un strop de limpezime în interpretarea ideilor, a noțiunilor, prezentate în poemul *Impărat și proletar*, prin compararea cu textul manifestului comunist.

Dacă traducerea oficială a *Manifestului partidului comunist*, în limba română, a apărut pentru prima dată în 1892, neoficial, aceasta a existat în poemul *Impărat și proletar*, motiv pentru care nu este prea mult să-l considerăm drept prima traducere a *Manifestului Partidului Comunist*.

## BIBLIOGRAFIE

- Corneliu Bîlbă, 2000, *Interpretarea între influență și diferență. De la Nietzsche la Hegel*, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Philosophia*, Tom XLV, 1, Cluj, pp. 67-82.
- Rosa Del Conte, 1990, *Eminescu sau despre absolut*, Editura Dacia, Cluj.
- Ludwig Feuerbach, 1961, *Esența creștinismului*, Editura Științifică, București.
- Karl Marx and Friedrich Engels, 1958, *Despre religie*, Editura de Stat pentru literatură politică, București.
- Karl Marx și Friedrich Engels, 1962, *Manifestul partidului comunist*, Editura Politică, București.
- Karl Popper, 2005, *Societatea deschisă și dușmanii săi*, vol. II, Editura Humanitas, București.

## **SECȚIUNEA III**

### **STILISTICĂ ȘI POETICĂ**

**FLORINA-SABINA COMȘA** (Brașov), **CRISTINA TOFAN** (București),  
**OANA RUSU** (Cluj-Napoca), **ALEXANDRA ROXANA LAZĂR** (Brașov),  
**ANA MARIA RĂDUCAN** (București), **SILVIA MUNTEANU** (Bacău)



FLORINA-SABINA COMȘA  
Anul II, Brașov

## **Eminescu și lirica lumii barbare**

„Cei care fac antiteze forțînd cuvintele sînt precum cei care fac ferestre false pentru simetrie: regula lor nu este de a vorbi potrivit, ci de a crea figuri potrivite”. (Saint-Amant)

Urmărirea traseului metaforei *a scînteia* constituie o introducere necesară în poetica eminesciană. Aceasta este marcată de două mișcări diferite, una de vibrație și alta de explozie, a căror juxtapunere se regăsește în punctul de climax al liricii. Construcția metaforei se realizează în limitele celor două dominante ale semantismului verbului *a scînteia* și a substantivului postverbal *scînteiere* (*scînteiare*) (Savu, 2007: 198), propuse în articolul dicționarului poetic eminescian; prima descrie percepția strălucirii luminii în natură, iar a doua este coagulată în jurul puterii creatoare sau a forței sentimentelor. În aceeași lucrare este adus în discuție, separat, sensul poetic al substantivului *scînteie*, ale cărei semnificații sînt împărțite în trei categorii, pe care studiul meu le include în cele două prezentate anterior. Bibliografia critică a studiilor autoarei este raportată la viziunea creației eminesciene prin prisma Ioanei Em. Petrescu și a autoarei Rosa del Conte, eu am reliefat lirica *scînteii* raportîndu-mă la o poetică structurală. Cu toate acestea, am anticipat un punct comun între articolul Sabinei Savu și lucrarea de față prin apelul la fenomenologia bachelardiană. Am ales varianta verbală pentru numele metaforei, deoarece se potrivește mai bine personalității barbarului, omului asupra căruia se răsfrînge mai intens și mai direct valența motrică a scînteierii.

În planul compoziției fonice a limbajului, cele două constante figurează ca un punct de reper pentru particularitățile calitative ale sunetelor. Discut despre modul de articulare al consoanelor nesonante, pe care îl înregistrez în grupurile de cuvinte și despre versurile întrebuintate în construcția metaforei scînteii. Eufonia este obținută prin frecvența ridicată a fricativei *s* (în special), *f*, *v*, urmate îndeaproape de perechea de oclusive velare *k*, *g*. Analiza începe cu grupul *sk* din substantivul scînteie, aspectul sonor sugerat este acela de trepidare urmată de explozie, ciocnire a două

corpuri ce eliberează lumină sau izbucniri sufletești. În revelarea pasiunii este preferată alăturarea bifonică cu „*ochi ce izvorăsc scînteii*” (**De ce nu-mi vii?**) sau elipsa: „*Să mă îmbăt și de scînteii/Din stele.*” (**Adio**). Asociația *sk* este evidențiată și de poziționarea centrală, axială: „*În ochii să se scurgă scînteii din steaua lină.*” (**Strigoii**) sau „*Căci simțiră-n ei scînteia care secolii aprinde.*” (**Memento mori**), în jurul căreia gravitează asonanța lui *s*, ea atrage atenția asupra unui colorit emoțional care inundă câmpul vizual, asupra unei trăiri ce clocotește precum magma vulcanică. Sinonim cu verbul a scînteia, verbul a scăpăta se află și el între disocierea secvențelor ritmice *s*, *k*, pe care le reunește asemeni unui portativ pentru muzica fiecărei sfere cerești: „*stele le scapără-n cale.*” (**Sara pe deal**), „*Astfel şuieră și strigă, scapătă și supt răsună.*” (**Scrisoarea a IV-a**). Stridența sunetului *s* este mai pregnantă în structurile ce conțin repetiții în vederea creării efectului de sinestezie: „*Să trec ca o suflare, un sunet, o scînteie/ Ca lacrima ce-o varsă zadarnic o femeie.../ Zadarnica mea minte de visuri e o schele.*” (**Pierdut în suferința...**) Traducerea imaginii se raportează la alăturarea celor două dominante, trăirea nostalgică este semnalată de alternanța *k-k'*, paralelismul semantic scînteie-schele detonează visul eului de a-și depăși statutul, îi reactualizează structura emoțională perisabilă, umană și barbară. Metafora fonetică a scînteii constituie primul semn de avertizare al rețelei poetice pe care o activez; pentru ea am selectat exemplele pe care le-am considerat pertinente în schițarea mediului de viață al sălbaticului. Orchestrația limbajului fiind una configurată de note muzicale surde *s*, *f*, *ș*, *k*, *p*, *t*, contribuie la instituirea unei monotonii, a unei armonii pre-sonantice, a melodiei vitalității pasive închisă între zvîcnirile asurzitoare ale materiei cosmice.

Invocarea lui a scînteia este imprimată într-un număr considerabil de sinonime contextuale, lexicul jucînd rolul unui veritabil atelier de dezvoltare a imaginarului poetic, culoarea lexicală deține o importanță majoră și în analiza lui Boris Tomașevski asupra limbajul poetic rus: „Expresivitatea metaforei este generată nu numai de caracterul acelei imagini embrionare care este incusă în metaforă, dar într-o mare măsură de coloritul lexical al cuvîntului metaforic, adică de perceperea mediului din care a fost preluat cuvîntul.” (Tomașevski, 1973: 69). Sensul propriu al verbului a licări este completat de a roși, a orbi: „*...stele de aur ard în facle/Fluturi albi, clipeșc în soare, orbînd ochii ce îi vede*” (**Memento mori**) sau a fulgera: „*Lănci scînteie lungi în soare.*” (**Scrisoarea a III-a**); toate țesute în patternul

metaforei, nu pentru a înlocui mai bine termenul de referință, cât pentru a induce cititorului starea de așteptare în de-tabuizarea nucleului liric, starea întâi de uimire a barbarului în fața spectaculosului. Perifraza de tip metaforic este figura prin care se încearcă o integrare a jocului de lumini apropiindu-l de aria religios-mitologică: „*Pe-acolo soarele-și mîna car cu caii arzător/Și popoarele de stele iese-n roiuri luminoase.*” (**Memento mori**), lumea amorfă în care optimismul este cuantificat prin peisagistică pointilistă primește astfel o motivație. Registrul lexical evocă ocurența semnelor din arsenalul de război, ce indică o violență potențială, punitivă, de autoapărare a primitivului, prin utilizarea substantivelor la plural: caii, făclii, flame, frîngeri, lănci, săbii, săgeți, scuturi, ploi, văpăi etc. precum și a verbelor de tipul *a frînge*, *a fulgera*, *a sfîrîi*, *a tremura*, *a tuna*. Această suprasolicitare a vocabularului creează o linie a similarului ce atinge constanta unu; caracterizată de lipsa de gravitație a elementelor naturale ce sînt prezente în spațiu prin flash-uri, atrăgînd după sine mai mult a patra dimensiune, cea temporală, prezentul percepției. Substanța luminoasă este vizual-cinetică, sugestia univocă a focului primordial nu este complinită în accepția unei arderi mistuitoare, ci a nașterii unei energii oscilatorii în interiorul universului sălbatic.

Trecerea fină spre nivelul de semnificație doi, cel al eroticului și al elanului creator, apelează la cucerirea treptată a elementelor opuse focului-apa „*Tresărind scînteie lacul.*” (**Freamăt de codru**) „*Stele-mi scînteie pe lacuri.*” (**Revedere**). Metamorfoza lucrului ce nu putea fi numit, al miraculosului obiect, este intuită în planul expresiv de construcțiile complexe ce amintesc de strălucirea orbitoare a constantei unu: „*Flori, giuvaeruri în aer, sclipesc tainice în soare,/Unele-albe, nalte, fragezi, ca argintul din ninsoare,/Alte roșii ca jăratic, alte-albastre, ochi ce plîng.*” (**Memento mori**). Frapant este paralelismul dintre traiectoria luminoasă și traiectoria lacrimilor, apropierea vibrației planetare de ființa umană, sensibilizarea barbarului, înrudirea verbală cu a picura din „*Lucii picuri de smoală cad la pămînt sfîrînd*” (**Înger și demon**). Policromia inițiată prin corespondența cu lumea vegetală nu este decît decantarea lichidului cosmologic, particule fluide ce iradiază din punctele maligne, praful de stele epurat. Barbarul rezonază cu obiectele înconjurătoare, descoperă în exterior o cale prin care să acceadă spre cunoașterea luminii. Așa se explică și entuziasmul dionisiac al eului sălbatic de a fi contaminat de energia lui Hyperion: „*Bine ai venit, tînăr cu ochi din ceriuri*” (**Odin și poetul**), „*Un mort frumos cu ochii vii/Ce*

scînteie-n afară” (*Luceafărul*). Izbucnirea lui îl conduce la dorința de a crea în celălalt, drept urmare re-cunoaște în principiul feminin această calitate: „Venere marmură caldă, ochi de piatră ce scînteie” (*Venere și Madonă*), imaginea ei cumulează antinomiile viață-moarte, piatră-apă-foc. „Asemenea unui proiectil periculos ea va exploda în memoria barbarului Dacă tu produci focul, Sfînxul însuși te va devora” (Bachelard, 2000: 47). Antropomorfizarea scînteii devine aparatul de receptare al dominatei doi, a cărei stare pură, al cărei apogeu este tocmai re-valorizarea naturii moarte prin umplerea ei cu voluptate radiantă. Întorcîndu-se spre o natură umană a pasiunii, eul confundă scînteia planetară cu cea a iubirii, cerințele sale depășesc nevoile sale Să mă îmbăt de scînteii de stele (*Adio*), „Vreau să mă-nec de dulce învăpăiere” (*Iubind în taină*); bariera dintre apă, foc, aer, este anulată, subiectul uman e propulsat în neant. Deoarece sugestia este ancorată în relația cu nucleul verbal, părăsește staticul imaginilor descriptive, rupe lanțul vizual-cinetic, reduce policromia peisajului la monocromia subacvatică, abisală. Acest moment mai poate coincide și cu explozia cu re-invocarea scînteii: „Iubito, vremea-n loc să steie,/ Să stingă universul-ntreg în noi:/ O rază încă, încă o scînteie,/ Ș-apoi dispare tot... ș-apoi, ș-apoi/ Simt încă gîndul tău iubit, femeie,/ Ș-apoi nu vom mai fi nimic... noi doi.” (*Ah, miera buzei tale*). Gradul crescut de ambiguitate atins de metaforă în bifurcarea sensurilor, relevă situația dublă a eroticului. Antiteza viu-mort în sfera omenească, apă-foc în registru primordial, încifrează mecanismul paradoxal al pasiunii (A divide pentru a uni), născute în cadrul exploziei. Demersul recuperator, automat, ar putea primi semnul păsării Pheonix, din arderea materiei rezultă cenușă sau are loc vaporizarea și formarea unei pelicule permeabile între lumi. Pentru mitul renașterii, bucla e deschisă în cadrul constantei unu „prefăcute-n vulturi ageri cu aripi fulgerătoare” (*Memento mori*), cu referință la gînduri, spiritul indestructibil al memoriei. Astfel, privat de condiția omului nemuritor, tot în planul esențelor umane, eul e reinstalat în monocromie, spectrul își recapătă dimensiunea temporală unu, conotată negativ. Aștrii luminează șantierul metaforei scînteii, după dinamitarea erotică, descoperim un balast, scînteia rămasă în urma pasiunii după circulația cosmos-cer-mare: „Ah! Zice unul –spuneți că omul e o lumină /Pe lumea asta plină de amaruri și de chin?/ Nici o scînteie-ntr-nsul nu-i candidă și plină /Muradară este raza-i ca globul cel de tină/ Asupra căruia dînsul domnește pe deplin.” (*Împărat și proletar*). Fără a beneficia de posibilitatea de nemurire, sălbaticul revine la condiția umilă a pămîntului,



toată călătoria sa rămîne un vis. Cercul delimitat de cele două forțe motrice se închide, fiecare figură a constituit o oglindă pentru individualizarea celeilalte, iar dacă oglindirea nu a existat „Acolo unde lumina nu găsește nimic de făcut, nimic de separat, nimic de unit, ea trece mai departe... Ea așteaptă ochiul”. (Bachelard, 2000: 134).

Lirica barbară devine prin definiție una a vehicolului scînteii, barbarul asemeni eului este fascinat de manifestările ei, scînteia are propriul circuit în poezie, în straturile de sens ale elementelor primordiale. Eul răpește scînteia, lucru pe care psihocritica l-ar asocia cu complexul lui Empedocle, cu o stare primordială a conștiinței, despre matematica structurilor, nu a reveriei. În dicționarul poetic eminescian se recunoaște că acest semn presupune o contopire cu Ființa lumii, dar presupune și un al doilea semn acela al artei: Arta scriitorului ține de felul în care el desenează limitele acestui spațiu, care este corpul vizibil al Literaturii (Genette, 1978: 87). Așadar, barbarul este obligat să execute, prin scenariul circular al metaforei, misiunea de descifrator, să-și asume o muniție potrivită și să asedieze fortificația formă-sens.

## BIBLIOGRAFIE

- Gaston Bachelard, 2000, *Psihanaliza focului*, traducere de Lucia Ruxandra Munteanu, Editura Univers, București.
- Mihai Eminescu, 1990, *Poezii*, Editura Junimea, Iași.
- Gérard Genette, 1978, *Figuri*, selecție, traducere și prefață de Angela Ion și Irina Mavrodin, Editura Univers, București.
- Sabina Savu, 2007, *Dicționarul Limbajului poetic eminescian. Semne și sensuri poetice*, vol. II, *Elemente primordiale* - articolul *A Scînteia-Scînteiere (Scînteiere)*, *Scînteie*; Coordonator Dumitru Irimia, Editura Universității Alexandru Ioan Cuza, Iași.
- Boris Tomașevski, 1973, *Teoria literaturii. Poetica*, traducere de Leonida Teodorescu, Editura Univers, București.

## Literatură și imagine: limbaj poetic – limbaj pictural

Limbajului poetic eminescian este o problemă care face obiectul mai multor cîmpuri de cercetare printre care se numără și comparatismul. Interdisciplinaritatea și internaționalitatea abordării comparatiste relevă noi sensuri ale operei eminesciene, astfel încît apropierea limbajului poetic de limbajul pictural, în cadrul unei asemenea abordări, nu este deloc deplasată. Literaritatea și picturalitatea, privite din punctul de vedere al cîtorva concepte, demonstrează că între Eminescu și Jeff Koons există mai multe asemănări decît deosebiri și că, paradoxal, există deosebiri sensibile între traduceriile lui Eminescu în diferite limbi. În definitiv, demersul comparatist urmărește să aducă în prim-plan universalitatea poetului român și importanța faptului că limbajul acestuia rezonază și cu alte tipuri de limbaj, iar că opera sa își găsește corepondențe dintre cele mai variate.

Cele două tipuri de limbaj - cel poetic și cel pictural - exploatează în viziunea modernității aceeași rădăcină comună: *poiein*, adică actul de a face, de fabrica, fapt ce apropie poetica și picturalitatea de poietică prin insistența de reconstitui procesul fabricării depășind limitarea la produsul fabricat. Distincția artă-artefact funcționează în cazul celor două tipuri de limbaj pentru că și Eminescu și Jeff Koons reflectă imaginea artistului ca *homo faber*, artistul care se exprimă nu numai prin limbaj, ci printr-un întreg univers. În acest sens, cele două tipuri de limbaj, privite din perspectiva esteticii semiotice (Peirce) și a esteticii semantice (bazată pe teoria comunicării estetice dezvoltată de Abraham A. Moles), nu sînt niște „realități simple”, cum ar spune Merleau Ponty, ci niște constructe simbolice care vizează paradigma a fi limbaj, a avea un limbaj (Merleau-Ponty, 1964: 56-59).

Pierce negă existența limbajului pictural pe motiv că acesta nu are un vocabular și reguli de gramatică iar pictura, spre exemplu, este considerată un pseudo-limbaj, limbaj secund, fiind aproape exclusă din rîndul fenomenelor semiotice (Noth:1995:446-456). Specificitatea limbajului pictural constă în faptul că nu există o expresie și un conținut anterior, ci inventează ad hoc o sintaxă și un vocabular (*Ibidem*: 410-412). Invenția

codului și a vocabularului nu este o invenția propriu-zisă pentru că astfel s-ar anula comunicarea: unele elemente sînt preluate din exteriorul obiectului pictural (de la antemergători spre exemplu) dar interioritatea acestuia conține ea însăși elemente care favorizează înțelegerea, descifrarea.

Limbajul pictural și limbajul poetic, așa cum arată Kendall L. Walton sînt două fațete ale conceptelor de reprezentare și de mimesis, care pun totodată în discuție și noțiunea de ficțiune. Orientarea propusă de acest autor vizează filosofia analitică a limbajului și își propune să demonstreze că la nivel ontologic nu există nici o diferență între diferitele arte „ale reprezentării”<sup>1</sup>, așa cum le numește autorul. (Walton, 1990: 12-13)

În ceea ce privește limbajul pictural și conceptul de reprezentare utilizat de către teoreticienii esteticii semiotice și ai esteticii semantice, Walton afirmă că reprezentarea nu este o constantă a tuturor structurilor orientate către vizual. Teoriile lingvistice și semiotice, precum unele dintre cele evocate, sînt suficient de convingătoare, dar, susține Walton, acestea au anumite limite și nu cadrează cu viziunea sa asupra artelor reprezentării. Descrierea literară se deosebește de fotografie, spre exemplu, prin faptul că prin intermediul fotografiei se vede obiectul real, obiectul însuși, iar aceasta rămîne doar un instrument, o proteză care intermediază legătura obiect fotografiat - subiect receptor.

Poeziei eminesciană conține imagini vizuale, descrieri de o plasticitate deosebită: „*Nilul mișcă valuri blonde pe cîmpii cuprinși de maur,/ Peste el cerul d-Egipt desfăcut în foc și aur;/ Pe-al lui maluri gălbii, șese, stuful crește din adînc,/ Flori, juvaeruri în aer, sclipesc tainice în soare,/ Unele-albe, nalte, fragezi, ca argintul de ninsoare,/ Alte roșii ca jeratec, alte-albastre, ochi ce plîng.*” (*Egiptul*).

Nilul, florile, malurile, stuful sînt *reprezentate* cititorului, adică *reprezentarea* își propune să înfățișeze realitatea în manieră transfigurată, printr-o dialectică semnificat-semnificant filtrată prin sensibilitatea poetului.

---

<sup>1</sup> “A quick survey of its frontiers shows the notion of representational art to be especially problematic. Does the Sydney Opera House qualify? Would it if it were titled *Sailing through the Heavens*? Is Brancusi’s *Bird in Space* representational? Mondrian’s *Broadway Boogie Woggie*? Do Jackson Pollock’s paintings represent the actions by which they were made? Should we allow that expressive music *represent* emotions or the experiencing of emotions? Is expression a species of representation?(...) We are not just uncertain about what is representational, we are confused. We need a theory.” (Walton, 1990: 12-13).

Spre deosebire de cazul fotografiei, care este doar o proteză prin care receptorul vede obiectul real, adică vede prin fotografie, descrierea prin intermediul limbajului, deși înfățișează elemente reale, se adresează cititorului prin componenta sa stilistică, primînd plasticitatea imaginilor și nu a obiectelor descrise. Altfel spus, o fotografie cu Eminescu nu necesită un cod pentru receptare, în schimb poemul lui Jules Brun<sup>2</sup>, dedicat poetului, se cere descifrat.

În ceea ce privește specificitatea limbajului poetic eminescian, nu se poate vorbi numai de plasticitatea imaginilor sau de dimensiunea stilistică pentru că momentul Eminescu marchează noi direcții de dezvoltare a limbajului poetic și în afirmarea limbii române ca limbă de cultură. În acest sens limbajul nu are statutul de limbă descriptivă ci este o limbă creatoare de lumi poetico-semantică, după cum sugerează G. Călinescu, care afirmă, valorificînd postumele, imaginea lui Eminescu ca gînditor și ca poet totodată. Pentru Călinescu, nu numai forma trebuie remarcată la Eminescu, pentru că este vorba de un poet total, spre deosebire de Dumitru Caracostea care se pronunță pentru studiul poeziei din punct de vedere formal, adică spre studiul structurii expresiei, concluzionînd prin faptul că este vorba de o lingvistică dublată de trăire iar limba trebuie înțeleasă ca valoare (Caracostea, 1980: 35).

Se observă totodată faptul că Dumitru Caracostea respinge „principiul lămuririi reciproce a artelor” (*Ibidem*: 44-45) care urmărește să sistematizeze concepte provenind din artele plastice precum cele teoretizate de H. Wölfflin, O. Walzel care, în opinia sa, „nu satisfac îndeajuns cerințele proprii ale creației poetice” (*Ibidem*).

Revenind la Walton și la exemplul din poezia *Egipetul*, se remarcă faptul că în ceea ce privește poezia, în relația literaritate - referențialitate, referentul este minimizat, dar nu i se neagă importanța, pentru că acesta contribuie la reconfigurarea sensurilor poeziei. Într-o fotografie cu Nilul, referentul, așa cum sugerează Walton, este singurul care conferă sensul a ceea ce este văzut, de aceea calitate dominantă a fotografiei este transparența (Walton, 1984: 67-72).

---

<sup>2</sup> « Eminesco! Salut, penseur! Salut poète/Qu'un idéal devoir emporte dans les cieux!/Son œuvre magnifique qu'illumine les yeux/Ainsi qu'une blancheur d'aile de gypaète/ Car la chanson lyrique est ton humble sujette;/Car eu ton verbe altier, artiste glorieux. / L'âme auguste des dieux/vibre à l'universel frison qui la complète/ Et ton phare est (...)Epique, élégiaque, humain, railleur, hardi/(...) O, frère de Musset et de Leopardi ! ».

Acest principiu al transparenței fotografice funcționează totuși și în cazul limbajului eminescian, deoarece, așa cum afirmă Rosa del Conte, limbajul are ca referent românitatea (cf. Rosa del Conte, 1990). Conceptul vizează în acest caz un nivel de generalitate, care conduce transparență spre exterior, spre context. Poezia lui Eminescu reflectă dimensiunea arhaică a culturii române precum și afinități cu tradiția cultă și populară, iar de reținut este faptul că această observație vine din partea școlii italiene de cercetare, adică dintr-un spațiu mai puțin emoționat de ideea valorizării operei lui Eminescu. De aici și truismul intraductibilității limbajului eminescian pe care Alexandru Ciorănescu îl înscrie în categoria „problemelor dure”, care nu au fost studiate în profunzime. (Ciorănescu, 1989: 185-186).

Pentru a evidenția imposibilitatea redării românității în alte limbi și în alte culturi, Ciorănescu propune spre traducere următorul exemplu: „*A fi: nebunie tristă și goală...*”.

Exegetul direcționează traducerea spre limba franceză și constată că pentru *nebunie tristă* ar exista posibilități de traducere dar se vede în imposibilitatea de a reda sensurile sintagmei *tristă și goală*: „dacă traducem în franțuzește, ar trebui să spunem *vide* sau *nue* dar se simte imediat că echivalențele sînt iluzorii și n-ar fi la locul lor. Cuvîntul românesc are conotații subtile, ca toate conotațiile cînd spunem *dracul gol* sîntem departe de a-l întrebuința în înțelesul din dicționar.” (*Ibidem*).

În articolul intitulat *Eminescu ou l'intraductibilite*, Alexandru Niculescu relevă importanța transmiterii prin traducere a realităților socio-culturale sau ideologice conținute în structurile semantice ale poemelor eminesciene<sup>3</sup> (Niculescu, 1989: 194-195), echivalente, în gîndirea sa, cu „structurile subliminale” teoretizate de Roman Jakobson. Pentru a exemplifica, autorul citează: „*Și aceeași pomi în floare/Crengi întind peste zăplaz.*” în care cuvîntul *zăplaz* are echivalentul franțuzesc *haie de bois*, astfel că în traducerea lui Courriol, fragmentul sună astfel: „*Les mêmes pommiers sont en fleurs/Passant leurs branches dans la haie.*”

---

<sup>3</sup> « La culture matérielle et spirituelle d'une communauté vit et reflète dans sa littérature ; la transition de cette littérature au-delà de ses propres frontières emmène, avec elle, un sous-fond contenu dans ses valeurs poétiques. Tout comme il y a des *trahisons* poétiques, il y a aussi des *trahisons* socioculturelles. » (Niculescu:1989:194-195).

În categoria acestor elemente care se pot reda cu greu, se înscriu *dorul* și *armonia* eminesciană, așa cum remarcă și profesorul Leonida Maniu. Din punctul de vedere al lui Tudor Vianu, armonia este atît rezultatul mijloacelor prozodice (rimă, ritm, măsură) cît și al subconștientului auctorial, imposibil de sondat și de explicat. Există teorii care ar putea să explice această armonie internă, teoretizată de Vianu în *Poezia lui Eminescu*, cum este cazul criticii genetice, care decoperă metafore obsedante și mituri ale autorului (cf. Mauron, 1963), dar această direcție de cercetare se dedă rigorii structuraliste care îi este atribuită lui Caracostea. Un mit obsedant al creației eminesciene este mitul orfic conjugat cu *hestia* și cu *muzica sferelor* (Zoe Dumitrescu Bușulenga), care ar argumenta „farmecul” limbajului eminescian. Profesorul Dumitru Irimia accentuează asupra transferului de imagini în interiorul unei dinamici acustic-semantic ce premerge constituirii unor idei poetice din idei abstracte și unde scopul final este convertirea informației lingvistice în semnificație artistică (Irimia, 1979: 112-115).

Astfel, se remarcă faptul că traductibilitatea este de fapt o reprezentare a reprezentării, din punctul de vedere al funcționării operei de artă, iar teza intraductibilității nu este compatibilă, după unii autori, cu scopul comparatismului. Henry H. H. Remak vorbește despre comparatismul global care are ca punct de plecare domeniul literaturii (Remak, 1973). Dimensiunea universală a limbajului eminescian este posibilă doar prin integrarea creației eminesciene în literatura universală, care se face prin intermediul traducerilor.

Pentru a concluziona vom spune că demersul comparatist în direcția limbajului poetic eminescian cuprinde următoarele etape: dinamica pictural-literar din perspectiva ontologiei operei de artă, a esteticii semiotice și a esteticii semantice și a filosofiei analitice a limbajului prin teoriile lui Kendall L. Walton (teoria reprezentării, teoria transparenței fotografice). În continuare, limbajul poetic eminescian cu particularitățile sale relevate de exegeții români și străini, funcționează după principiul reprezentării, la care se mai adaugă reprezentarea reprezentării prin traducere. Prin urmare, se remarcă faptul că literaritatea și picturalitatea sînt elemente de convergență, în cadrul problematicei limbajului eminescian, din punctul de vedere al dispozitivului reprezentațional.

## BIBLIOGRAFIE

- Dumitru Caracostea, 1980, *Arta cuvîntului la Eminescu*, Editura Junimea, Iași.
- Alexandru Ciorănescu, 1989, *Despre arta traducerii*, în Centenarul Eminescu, Madrid.
- Rosa del Conte, 1990, *Eminescu sau despre absolut*, Editura Dacia.
- Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Iosif Sava, 1989, *Eminescu și muzica*, Editura Muzicală, București.
- Dumitru Irimia, 1979, *Limbaajul poetic eminescian*, Editura Junimea, Iași.
- Charles Mauron, 1963, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Jose Corti, Paris.
- Maurice Merleau-Ponty, 1964, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris.
- Alexandru Niculescu, 1989, *Eminescu ou l'intraductibilité*, Centenarul Eminescu, Madrid.
- W. Noth, 1995, *Handbook of Semiotics*, Indiana University Press.
- H. H. Henry Remak, 1973, *Once again: Comparative Literature at the Crossroads*, Neohelicon, vol. 26, Nr. 2.
- Kendall Lewis Walton, 1984, *Transparent pictures. On the nature of photographic realism*, în Noûs, vol.18, No. 1.
- Kendall Lewis Walton, 1990, *Mimesis as make-believe: on the foundations of the representational arts*, Harvard University Press.



## Stilistica *Scrisorilor* lui M. Eminescu în relație cu variațiile tematiche

Din punct de vedere stilistic, *Scrisorile* eminesciene își dovedesc unitatea datorită structurării lor cu ajutorul figuri retorice a antitezei. În afară de frecvența antitezei la diverse niveluri (lexical, simbolic și tematic), analiza stilistică a ciclului dezvăluie și o serie de constante referitoare la utilizarea epitetului și a altor figuri de stil, toate în legătură cu variațiile tematiche și atitudinale ale eului. De aceea, vom analiza acele constante stilistice care își confirmă consecvența pe parcursul ciclului *Scrisorilor* și care exprimă unitatea stilistică: „Interesează numai acele fapte de stil care revin cu oarecare frecvență și care compun o unitate.” (Vianu, 1968: 55). În același fel, D. Caracostea insistă pe necesitatea considerării în interpretare a formei și a fondului: „Eroarea fundamentală vine tot din separarea indisolubilei unități dintre fond și formă, iar această unitate este dată numai în fiecare creațiune, privită ca o individualitate unică.” (Caracostea, 1980: 119).

Înainte de a analiza stilul *Scrisorilor*, vom contura câteva dintre caracteristicile etapei de creație în care se încadrează ciclul *Scrisorilor*. *Scrisorile* aparțin din punct de vedere cronologic, tematic și stilistic celei de-a treia perioade de creație eminesciene (Cf. Em. Petrescu, 1978: 45-46) care se caracterizează prin opoziția dintre gândirea umană și univers (divinitate), generînd gândirea critică, viziunea tragică asupra lumii din care zeii s-au retras și categoriile negative ale limbajului. Ruptura de armonia primordială afectează și limbajul care ajunge să se nege pe sine, tinzînd către limbajul universal al categoriilor apriorice care au eliminat din ele întreaga materie. Erosul e marcat de nostalgia iubirii pierdute și de un anumit misoginism, ceea ce duce la negarea femininului, care e văzut ca sursă de suferințe și eșec. Astfel, credința în iubire și în principiul feminin ca principiu universal e substituită de reflecția filozofică și de satiră, dublate de resemnare. Lumea configurată prin poeziile celei de-a treia etape a creației eminesciene, implicit cea a *Scrisorilor*, se caracterizează prin ruptură, gândire critică în opoziție cu universul, așadar, *Scrisorile* sînt dominate de figura stilistică a antitezei.

Vom trasa de la început cele câteva direcții stilistice pe care le va urmări analiza noastră: conturarea nivelurilor la care se construiește antiteza, profilarea momentelor ironice prin prisma semanticii, indicarea expresiilor negației și configurarea modului de folosire a epitetului și a metaforei, sesizarea rolului interogațiilor retorice. Vom studia antitezele pe mai multe niveluri, și anume, din punct de vedere lexical, simbolic, tematic.

În *Scrisoarea I* se decelează, la un nivel primar al lexemelor, antitezele: slab/puternic, genii/neghiobi, viitor/trecut; la nivelul simbolic e foarte expresivă antiteza dintre preocupările superficiale și preocupările de esență: „caută să-și bucleze părul/ caută adevărul”; la nivelul tematic se regăsesc multiple antiteze: cea între omul de geniu și omul de rînd, microcosm și macrocosm, apariția universului și stingerea lui. Se formează o aparentă antiteză între oameni de diferite ranguri sociale „Vezi pe-un **rege** ce-mpînzește globu-n planuri pe un veac,/Cînd la ziua cea de mîine abia cuget-un **sărac**.../ Deși trepte osebite le-au ieșit din urna sorții,/Deopotrivă-i stăpînește raza ta și geniul morții;” care susține ideea schopenhaueriană conform căreia indivizii sînt identici prin esența lor, formele ascunzînd același destin: „Unul e în toți, tot astfel precum una e în toate”. Satira făcută societății pune în lumină antiteza dintre dascăl (omul de geniu) și contemporani, opunînd două moduri de gîndire: gîndirea ce se consacră sensurilor mari ale existenței și universului (bătrînul dascăl) și cea care coboară și se mulțumește doar cu aspectele biologice ale existenței: „Astea toate te apropie de dînșii... Nu *luminal*/ Ce în lume-ai revărsat-o, ci *păcatele și vina*,/ *Oboseala, slăbiciunea, toate relele* ce sînt/ Într-un mod fatal legate de o mîna de pămînt”. Antiteza configurează portretul moral al aceluiași personaj: bătrînul dascăl: opoziția **slab**: „uscățiv așa cum este, gîrbovit și de nimic”(portret fizic) – **puternic** „universul fără margini e în degetul lui mic” (portret moral). Chiar și în această caracterizare a aceluiași personaj e prezentă acea dublare a limbajului pe care o anticipăm acum: ceea ce are legătură cu universul fizic, moral e desemnat prin cuvinte a căror concretețe se apropie de realism (poetic), pe cînd cele ce desemnează sfere generale, universale se apropie de semantismul nedeterminării. Cu acesta ne apropiem de următoarea caracteristică a *Scrisorii I*, și anume de valoarea ei de artă poetică. Vîrsta gîndirii critice afectează și limbajul poetic, iar ruptura de gîndirea mitică se manifestă prin soluția des-facerii limbajului, a destrămării lui, concretizat prin efortul de exprimare a momentului precosmic, preconceptual prin cuvinte, deci prin concepte. Ca atare, se dezvoltă un

limbaj ambiguu care însă limitează rostirea termenului ce nu poate fi rostit (increatul). Lupta cu verbul poetic propune cîteva soluții de desprindere a limbajului din concepția logocentrică: interogația lipsită de răspuns; negația în termeni acumulați (nici...nici); anularea conceptelor prin alăturarea de antonime; exprimarea preconceptualului prin părțile de vorbire relative (adverbe relative); contradicția dintre subiect și elementul predicativ care subminează propoziția. Așadar, inovațiile formale depășesc romantismul, conducînd către mijloacele de exprimare poetică ale modernității.

Putem configura acum dualitatea de limbaj, și anume **opoziția dintre categoriile negative și cele pozitive** care dă naștere unui paradox: din punctul de vedere al realității, **absențele**: nemărginirea, increatul, nemișcarea sînt valorizate pozitiv, fiind percepute drept categorii pozitive: „Cînd nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns.../ Cînd pătruns de sine însuși *odihnea* cel nepătruns. Pe cînd, **prezențele**: viața, lumea, mișcarea sînt valorizate negativ, fiind percepute ca și categorii negative: „Dar deodată-un punct se mișcă... cel întîi și singur[...]/De atunci și pînă astăzi colonii de *lumi pierdute*/Vin din sure văi de *chaos* pe cărări *necunoscute*”, „Căci e *vis* al *neființei* universul cel *himeric*...”. Așadar, categoriile limbajului contrazic realitatea, nuanțînd relațiile dintre eu și referent prin această abordare stilistică care demontează valorile prestabilite ale limbajului. La toate acestea se adaugă expresiile negației pe care le inventariază T. Vianu: „Propunem o clasificare a temelor negației în poezia lui Eminescu, în care distingem: 1) tăgăduirea meritului moral în societatea vremii lui; 2) evocarea vacuității spațiale înainte de începuturile lumii și după dispariția ei; 3) evocare imobilității temporale în ambele aceste situații extreme; 4) tema filozofică a zădărniceii; 5) iubirea ca suferință.”(Vianu, 1968: 182). Această clasificare susține teza noastră conform căreia diferite mărci stilistice corespund variațiilor tematice: așadar expresiile negației se leagă atît de încercarea de definire a preconceptualului, cît și de caracterizarea societății, însă prin modalități stilistice diferite pe care le vom urmări în cele ce urmează. Astfel, expresiile negației contribuie la definirea prin categorii negative a preconceptualului, conducînd către sferele semantice ale indeterminării: **negarea cu adverbele: nici, niciodată**: „pe cînd ființă nu era, nici neființă”-anulează negația tot printr-un termen negativ, creînd un non-sens logic; „N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă”-întărește negația; **cuvinte compuse cu prefixul negativ ne-**: „neființă (apare de trei ori), nepătruns, nefăcute, necunoscute, nemărginit, nemărginire, neștiuți, nezărită, nemurire”.

Acești termeni arată „fie tendința combativă a poetului în luptă cu non-valorile lumii, fie direcția filozofică a gândirii lui orientată către generalizările cele mai întinse, fie viziunea lui cosmică, fie intensitatea simțirii lui.”( *Ibidem*: 187). Apar apoi, termeni echivalenți ai negației ce contribuie la definirea momentului pre-cosmic: „chaos”, „noapte”(apare de patru ori), „negru, înnegrit” negură, „umbră”(apare de opt ori). Cu totul altfel se prezintă expresiile negației atunci când intervine **satira**, prin care se critică societatea cu ajutorul termenilor negativi ce comportă o componentă morală, apreciativă și care exprimă negativitatea în termeni de viciu comportamental: „neghiobi, slabi, pete, răutăți, scandale, nenorociți”. În această sferă, vocabularul are caracteristicile a ceea ce L. Gálđi numește *realism poetic* sau satiric și care se manifestă printr-o „libertate lexicală și frazeologică care în anumite cazuri, de pildă cu ocazia publicării *Scrisorii III*, a scandalizat adînc pe contemporani.”(Gálđi, 1964: 273.) **Ironia** își extrage sevele tot din negativitatea expresiei, atribuind însă aceste determinări reductive omului de geniu pentru a anula în mod ironic distanța (antiteza) dintre geniu și societate: „Nepuținđ să te ajungă, crezi c-or vrea să te admire?! Ei vor aplauda desigur *biografia subțire*/ Care s-o-ncerca s-arate că n-ai fost vrun lucru mare”, „Dar afară de acestea, vor căta vieții tale/ Să-i găsească pete multe, *răutăți și mici scandale* [...]Nu *luminal*/ Ce în lume-ai revărsat-o, ci *păcatele și vina*,/ *Oboseala, slăbiciunea, toate relele* ce sînt/ Într-un mod fatal legate de o mînă de pămînt”. Ironia se referă, prin acest mijloc stilistic, la eforturile posterității de a reduce importanța celui pe care-l judecă după grila lor, dar vizează și iluziile deșarte ale scriitorului de a fi ținut minte pentru înălțimea spiritului său.

Trecînd în sfera tropilor, putem spune că și epitetul cunoaște o întrebuințare specifică în funcție de abordările tematice. Astfel că, în **contexte generale** (universale) e folosit **epitetul ornant** atunci cînd „poetul a dorit să mențină expunerea lirică la nivelul înalt al generalizării filozofice”(Vianu, 1965: 182): „*eterna pace, negura eternă, noapte adîncă, luna plină*”, iar în **contexte particulare** (umane) e utilizat **epitetul individual**: „*savante* adunări”. Epitetul individual cunoaște și varianta epitetului rar, prezent în contextele ce exprimă satira virulentă sau ironia: „*prostatecele nări*” e și apreciativ, satiric, arătînd indignarea la adresa micimii spirituale a posterității, iar „*microscopice* popoare” exprimă compătimirea pentru umanitate într-o formă amar-ironică. Folosire epitetului în acest mod subliniază o intenționalitate la nivelul atitudinii eului, care se

leagă de sfera tematică abordată, alternînd nodurile de tensiune a violenței de limbaj cu cele ale liniștii universale. Putem observa aici și ciclicitatea construcției *Scrisorii I*, care, după cum rezultă din analiza noastră, nu e doar tematică, ci și stilistică: peisajul selenar cu care debutează poemul, încheie și descrierea căderii lumilor și a deșertăciunii ei, sugerînd astfel și ciclicitatea perioadelor de acalmie (precosmică) care se întretaie cu cele de frămîntare lumească. Mai amintim celelalte tipuri de epitete care dau nota caracteristică a discursului din *Scrisori*: **epitetul în frază** (sub formă de predicat nominal) se realizează atunci cînd numele predicativ e un substantiv, copula va exprima identitatea dintre cei doi termeni, adică condițiile necesare identificării metaforice: „Punctu-acela [...] e stăpînul fără margini peste marginele lumii”, „e vis al neființei universul cel himeric”; apoi, **epitetul dezvoltat**: în loc de epitetele gerunziale (din prima etapă) întîlnim propoziții atributive cu valoare de epitet: „Mii de fire viorie ce cu raza încetează; gînduri/ Ce-au cuprins tot universul, arbori ce se scutură de floare”. Valoarea lor stilistică constă în faptul că poetul obținea un spațiu mai larg, care îi permitea dezvoltări de gîndire și imaginație. **Epitetul apreciativ**<sup>1</sup> este produsul unei judecăți de valoare, exprimînd sentimentele sau aspirațiile poetului și apare des în *Scrisori* datorită aprecierii drastice, a satirei care e aplicată lumii: „notă prizărită sub o pagină neroadă”, „prostatecele nări”. O altă figură retorică care își pune amprenta asupra discursului e **interogația retorică** care redă alternanța întrebare/răspuns și dinamizează textului, potențînd caracterul meditativ, de reflecție asupra sorții lumii și a omului de geniu: „Ce-o să-i pese soartei oarbe ce vor ei sau ce gîndesc?...” „Ce-o să aibă din acestea pentru el, bătrînul dascăl?”, „O să-și bată alții capul s-o pătrună cum a fost?”, „Neputînd să te ajungă, crezi c-or vrea să te admire?”.

În *Scrisoarea II*, antitezele cuprind aceleași niveluri, după cum urmează: nivel lexical: „barzi/ cumularzi, mare/ pitic, nouă/ veche, atunci/azi”; nivel simbolic: „harfă/ marfă”- arta adevărată/ mercantilizarea artei; nivel tematic: opoziția poet autentic/ poet care caută gloria, realitate livrescă/ realitatea vieții, gîndire/ risipirea în ispite, conflictul ideal/real. Antiteza se conturează și la nivel temporal, între un „atunci” al puterii vizionare și un „azi” al ridiculizării visării (în penultima strofă): „Atunci lumea cea gîndită pentru noi avea ființă,/ [...] Azi abia vedem ce stearpă și ce

<sup>1</sup> Celălalt membru al clasificării e *epitetul evocativ* care scoate în evidență o trăsătură a realității.

aspră cale este/ Cea ce poate să convie unei inime oneste”. Opoziția dintre categoriile negative și cele pozitive vizează mai mult contextele comportamental-umane. În același mod, **categoriile negative sînt valorizate pozitiv, iar cele pozitive, negativ**: ura – valorizată pozitiv ca garant al lucidității eului: „Dacă port cu ușurință și cu zîmbet a lor ură”; admirația: valorizată negativ, privită ca o defăimare implicită: „Laudele lor desigur m-ar mîhni peste măsură”; gloria: termen pozitiv, valorizat negativ: „Gloria-i închipuirea ce o mie de neghiobi/ Idolului lor închină”; iubirea: termen pozitiv, valorizat negativ: „[...] dragostea? Un lanț/ Ce se-mparte cu frăție între doi și trei amanți.” De data aceasta, asemenea opoziții ale limbajului se vor corela cu expresiile negației și, implicit, cu ironia. În privința expresiilor negației, în acest poem abundă cele care se referă la comportamentul uman sau la starea societății (și mai puțin la sfera universalității): cîteva cuvinte compuse cu prefixul negativ *ne-*: „neputință”; termeni echivalenți ai negației: „chaos”, „neagră”, „negură” și mai multe cuvinte cu sens negativ: „pierdut, ridicul, durere, înjosire, spoială, neghiobi, pustiu, neghiobi, pitic, nimic, ruină”. Linia satirei nimicitoare e întreruptă doar de evocarea epocilor de studiu care întrețineau iluzia în idealitatea lumii: „Scîrțîirea de condeie dădea farmec astei liniști,/Vedeam valuri verzi de grîne, undoierea unei iniști,/Capul greu cădea pe bancă, păreau toate-n infinit;”. E singurul moment de relaxare a tensiunii satirice, în care apar cuvintele ce sugerează indeterminarea universalului, dar deplinătatea momentului e totuși fisurată de auto-ironia amară: anii visării („cînd visam în academii”) sînt rechemăți în amintire nu pentru a-i reinstitui, ci pentru a-i submina, așadar discursul destramă ultimul reper al trăirii în armonie pe baza inadvertenței la realitate, creînd o dublă ironie care subminează și realul, dar și idealul pentru a nu pune nimic în loc. Ironia anilor tinereții e nuanțată de ironizarea propriului limbaj de creație din primele etape: „visam la ochi albaștri”, „versuri dulci”, „trandafirie și sălbatică” – sînt sintagme adesea folosite în primele perioade de creație, ironizate acum datorită incapacității lor de a mai descrie lumea reală.

Epitetul își păstrează constantele, însă cu accentul pe cel apreciativ și individual care accentuează satira; în **contexte generale** (universale) apare **epitetul ornant**: „În *Scrisoarea II*, unde poetul ne apare în atitudinea superiorității față de micimi și josnicii, epitetul se menține de asemenea la nivelul generalizator”(Vianu, 1965: 182): „limba *veche* și-*nțeleaptă*”, „*tainică* simțire”, „evlavie *adîncă*”, „limbe *moarte*”. În **contexte particulare**

(umane) apare **epitetul individual**, de exemplu: „protecție *de fuste*” care înfierează parvenirea cu ajutorul soțiilor oamenilor influenți. Epitetul rar, care trebuie să prezinte o noutate prin conținutul, dar și prin forma lui: „iambii *suitori*”, „*săltărețele* dactile” indică în mod fericit chipul în care se succed silabele neaccentuate și cele accentuate. Epitetul în frază exprimă identitatea dintre cei doi termeni: „femeia, ca și lumea, e o *școală*” și accentuează, în acest caz, pe frivolitatea în care a decăzut iubirea și femeia. Epitetul dezvoltat: „[...]acel soi ciudat de barzi,/ *Care-ncearcă prin poeme să devină cumularzi*”, „[...] dragostea? Un lanț/ *Ce se-mparte cu frăție între doi și trei amanți*.”- dezvoltă judecăți de valoare. Epitetul apreciativ exprimă satira aplicată lumii: „protecție *de fuste*”, „secol *de nimic*”, „cărările vieții [...]grele și înguste”. Putem observa totuși că și în cazul epitetului ornant, care exprima universalul, aici el va exprima tot o nuanță de comportament, superior de această dată: „Ori de câte ori poetul a dorit să mențină expunerea lirică la nivelul înalt a generalizării filozofice sau când a exprimat chiar simțirile sale cele mai intime, considerînd-le însă dintr-un punct superior de vedere, adică tot ca un filozof dominînd prin cugetare încercările vieții, epitetul ornant a reapărut [...]”(Ibidem: 182). Acest poem e mai dinamic în construcție, fapt dovedit și de debutul abrupt printr-o interogație retorică, dar și prin frecvența masivă a acestor interogații: „De ce pana mea rămîne în cerneală, mă întrebî/? De ce ritmul nu m-abate cu ispita-i de la trebi?”, „Încorda-voi a mea liră să cînt dragostea?”, „De ce nu voi pentru nume, pentru glorie să scriu/? Oare glorie să fie a vorbi într-un pustiu?” ; „De ce dorm, îngrămădite între galbenele file,/ Iambii suitori, troheii, săltărețele dactile?”; „A turna în formă nouă limba veche și-nțeleaptă?”, „Să le scrii, cum cere lumea, vro istorie pe apă?”, „Vai! tot mai gîndești la anii cînd visam în academii/[...] Și-n a lucrurilor peteci căutînd înțelepciune?”, „Ce? să-ngîni pe coarda dulce, că de voie te-ai adaos/ La cel cor ce-n operetă e condus de Menelaos?”. Recurența interogațiilor redă tonul vehement al unui eu revoltat și marchează, de asemenea, nodurile de meditație ale poemului.

**Scrisoarea III** dezvoltă antitezele tematice pe mai multe planuri: planul trecutului eroic dezvoltă antiteza între Baiazid și Mircea, între trecutul mitic și timpul căzut în istorie (Imperiul Otoman căzut sub zodia ambiției de putere), iar planul prezentului dezvoltă antitezele între trecutul eroic și prezentul corupt, între eroism și lene ori minciună, între erou și mască, deci la un nivel simbolic între autentic și fals: ”În izvoadele bătrîne pe *eroi* mai pot să caut;”/ „Panglicari în ale țării, care joacă ca pe funii,/ *Măști* cu toate de

renume din comedia minciunii?”. Antiteza de limbaj e susținută de opoziția dintre două tipuri de poetică: poetica vizionară, veacul poeziei cu valențe mitice: „De-așa vremi se-nvredniciră cronicarii și rapsozii,” și prezentul încărcat de proza de speță joasă: „Veacul nostru ni-l umplură saltimbancii și irozii.../ [...]Mestecînd veacul de aur în noroiul greu al prozii.” Mai amintim antiteza între sentimentul autentic al patriotismului și vorbăria goală a patriotardului:” Au de patrie, virtute, nu vorbește liberalul,/ De ai crede că viața-i e curată ca cristalul?”.

Din punctul de vedere al construcției, poemul se împarte în două părți: oda dedicată vremii eroice și satira aplicată contemporaneității, mediate de fragmentul scrisorii fiului de domn ce afirmă erosul ca pe un principiu organic legat de viața consubstanțială cu natura. Acest fragment, care rupe și din punct de vedere formal versificația amplă a *Scrisorii*, separă două moduri de exprimare poetică: limbajul înalt al vizionarismului și satira necruțătoare care apelează la un limbaj al invectivei. Luînd în considerare aceste două tipuri de expresivitate poetică, putem analiza în continuare valențele epitetului și ale expresiei negației. În tablourile primei părți care redau epoca eroică se remarcă, de asemenea, epitele ornante care configurează contextele generale (cadrul mitic): „munții *mari*, arborelui *falnic*, neguri *alburie*, corturile *mari*, *negrului* pămînt”, însă am putea adăuga că în acest poem viziunea asupra lumii primordial-mitice și eroice se fixează mai precis, creînd imagini concrete, cerute în parte și de scena bătăliei: „Nu numai tablourile satirice din cele cinci *Scrisori*, ci și tablourile idealizate abundă în cuvinte concrete și simple, luate din limba cea de toate zilele. Din acest punct de vedere armonia cea mai deplină se observă în *Scrisoarea III* unde cele două părți reprezintă, în ciuda diferențelor tematice, două aspecte esențiale ale aceluiași realism poetic.”(Gáldi, 1964: 294). În acest sens putem enumera cîteva dintre epitele individuale care redau imagini surprinzătoare: „valurile *verzi de grîie*, valuri *de mătăasă*, curcubeele *de noapte*, frunzișul *sunător*, zid *înalt de suliți*, fruntea *de fier*”. Epitetul rar: „marea turburată și înaltă” folosește adjectivul *înaltă*, niciodată întrebuintat înainte pentru a caracteriza marea, dînd astfel sugestia agitației extreme a mării. Partea a doua, *satira* care recurge la sarcasmul usturător, întrebuintează mai variat **epitetul individual și pe cel rar**. Mijloacele acestea stilistice corespund sferei tematice care configurează critica societății, înmulțind astfel epitele apreciative, care individualizează comportamente: „Atunci cînd întîmpinăm invectiva satirică (de pildă în *Scrisoarea III*) sau un pastel [...] epitele se



înmulțesc în acord cu genul abordat.”(Vianu, 1965: 201). Iată câteva dintre epitele apreciative cele mai expresive ale părții satirice: „izvor de șiretlicuri, veninoasele-i nimicuri, monedă *calpă*, [tot ce e] *zmintit* și *stîrpitură*...*perfid* și *lacom*, *zmintitele* lor guri.” Toate aceste epitețe au rolul de caracterizare, trădînd virulența și înfierînd practicile și morala societății. Există și câteva epitețe individuale de o mare expresivitate: „privirea-*mpăroșată* și la fălci *umflat* și *buget*”. În cazul epitetului rar „[privire]-*mpăroșată*” raritatea lui „provine nu numai din adevărul lui (pentru un om cu sprîncene stufoase, animalice), dar și din frecvența cu totul rară a cuvîntului, format prin compunerea cu prefixul *în-* de la *păros*. Acest din urmă cuvînt, derivat el însuși cu sufixul *-os* de la *păr*, nu produce altă derivație, în afară de acest *împăroșat* care ne reține în poezia lui Eminescu.”(*Ibidem*: 191). Am vrea să amintim și câteva dintre expresiile negației, indicînd viciul, care se transformă în invectivă și blestem: „fonfii și flecarii, găgăuții și gușații, bîlbîiți cu gura strîmbă, răi, fâmeni, ciură, ocară (apare de două ori), rușine (apare de trei ori), cinism, lene, [femeile-i] pierdute, minciună (apare de două ori), mișei (apare de două ori), smintiți (apare de trei ori)”. Atît frecvența, cît și repetarea acestor cuvinte-invectivă arată vehemența stilului și a imaginilor, confirmînd faptul că o anumită sferă tematică (a viciului moral și chiar a urîteniei fizice ce comunică decăderea) reclamă anumite mărci stilistice, în acest caz epitetul apreciativ sau cel individual satirizant.

În privința frecvenței interogației retorice în *Scrisoarea III*, putem observa că în prima parte a poemului, care desfășoară o lume mitică există foarte puține **interogații retorice** (și numai dacă le considerăm pe cele din dialogul dintre Mirecea și Baiazid), pe cînd partea a doua, a satirei, e înțesată de aceste interogații: „*Poți să-nîmpini patrioții ce-au venit de-atunci încolo?; Au prezentul nu ni-i mare? N-o să-mi dea ce o să cer?/ N-o să aflu într-ai noștri vre un falnic juvaer?/ Au la Sybaris nu sîntem lîngă capiștea spoielii?; Măști cu toate de renume din comedia minciunii?; Au de patrie, virtute, nu vorbește liberalul, De ai crede că viața-i e curată ca cristalul?; Ce a scos din voi Apusul, cînd nimic nu e de scos?; Vă mirați cum de minciuna astăzi nu vi se mai trece?; Astăzi alții sînt de vină, domnii mei, nu este-așa?*”. Valorile expresive pe care aceste interogații le imprimă satirei nu se reduc doar la dinamismul dat poemului, ci trec înspre exprimarea mîniei într-un ritm ce acumulează tensiunea indignării. Rolul propozițiilor exclamative (treisprezece la număr, față de patru din prima parte, dintre care doar două cu valoare de invocație) constă în forța lor de eliberare a încordării

mîniei într-un șir de invective care denunță limita ultimă a imposturii și a viciului: „*Spuma asta-nveninată, astă plebe, ăst gunoi, Să ajung-a fi stăpînă și pe țară și pe noi!; Niște răi și niște fameni!// I-e rușine omenirii să vă zică vouă oameni!; Să dai foc la pușcărie și la casa de nebuni!*”. Am enumerat doar cîteva dintre aceste exclamații care adună multe dintre expresiile indignării, nementionînd exclamațiile care au valoare de invocație: „Înainte a acestora tu ascunde-te, Apollo!// O, eroi! care-n trecutul de măriri vă adumbriseți”. Această invocație reprezintă însă în context o anti-invocație care „rostește invers formula introductivă, consacrată, a epopeilor antice. Ceea ce urmează acestei „invocații paradoxale” este satira vehementă, culminînd cu un blestem, adică „rostirea inversă” a verbului poetic, ce caută să cîștige puteri distructive nimicitoare.” (Bot, Columban, 2004: 65-66). Invocația-blestem din final („*Cum nu vii tu, Tepeș doamne, ca punînd mîna pe ei,[...]/ Să dai foc la pușcărie și la casa de nebuni!*”) reprezintă punctul culminant al acumulării violenței de limbaj și al imaginarului destrucției, în contrapunct cu tabloul întemeierii de la începutul poemului. De aceea, limbajul *Scrisorii III* reprezintă un climax al verbului caustic și satiric, cu valențe distructive.

*Scrisoarea IV* se structurează tot pe două părți: idila desfășurată în spațiul protector al naturii, iar apoi satira ce înfierează iubirea transformată în convenție, contract și seducție banală. Antiteza se susține mai întîi prin opoziția tematică principală – eros autentic/ eros pervertit – trecînd, apoi, în sfera opozițiilor de limbaj care semnaleză, autoironic, două moduri antagonice de a percepe limbajul. Planurile puse în opoziție coincid oarecum cu cele din *Scrisoarea III*, conform părerii lui D. Popovici care arată epoca fericirii primordiale și cea a decăderii se refac în *Scrisoarea IV* pe linia erotică: „Planurile poetice din *Scrisoarea III* se refac în *Scrisoarea IV*: aceeași epocă îndepărtată de fericire opusă aceleiași actualități decadente, dar totul contemplat de data aceasta pe linie erotică. Și aceeași dualitate realizată longitudinal, pe linia istoriei.” (Popovici, 1969: 226). La fel precum în *Scrisoarea III*, există la nivel simbolic, opoziția între poezia primordialului și proza prezentului decăzut: „*proza asta e amară*”.

Vom intra în analiza stilistică tot pe calea observării epitetelor, care conturează și cele două tipuri diferite de poetică. Cadrul edenic al primei părți impune un imaginar al armoniei, redat prin **epitetele ornante**, unele dintre ele surprinzînd notele cromatice ale peisajului paradisiac: „apele *clare*, ferestrele *arcate*, perdele *încrêțite*, lebedele *albe*, pulbere-*argintoasă*, mîna

[...] *albă*, părul galben, lianele *albastre*, luna[...] *bălaie*, capul *blond*". Sfera cromatică circumscrisă aparține culorilor deschise, liniștitoare, sugerînd iar armonia și seninătatea cadrului. Cîteva epitete formează chiar expresive sinestezii: „dulce zvonul, umbra parfumată”, sugerînd sensibilitatea crescută a eului receptor pentru nuanțele naturii. De asemenea, apare cu frecvență epitetul *dulce*, foarte des întrebuițat în prima perioadă de creație, cuprinzînd rezonanțele armoniei: în acest poem apare de șase ori, însă doar în prima parte, cea a idilei, venind cu sugestiile iubirii îmbietoare într-un cadru ce participă la povestea de dragoste a celor doi: „*dulce* zvonul, lumina-i *dulce*”, etc. În privința recurenței unor sintagme, cuvîntul *amor* cu variante lui cunoaște o modificare de sens. Astfel că, dacă în prima parte *amor* apare doar o singură dată, în sintagma: „poveste de amor”, sugerînd singularitatea celor ce trăiesc povestea de iubire, în a doua parte cuvîntul apare de mai multe ori devalorizîndu-se treptat și căpătînd attributele caricaturii: „amorul vostru e-un amor străin; amoroasele-nțelegeri”. Pluralul indică multiplicarea la nesfîrșit a unor contracte convenționale care s-au îndepărtat de sensurile iubirii primordiale, amorurile urmînd în serie într-o mecanică a profitului și a grotescului. Astfel că partea satirei va abunda din nou în epitete apreciative, confirmînd aceeași constanță stilistică în ceea ce privește abordarea tematică a societății: „*ridicula*-ți simțire, *pătimaș* și *îndărătnic*, ea-i *rece* și *cochetă*, *sărmana* viață, capul *pustiit*, gîndirea *ușoară*, *proaste* lucruri”. Epitete individuale își dovedesc din nou forța de caracterizare acidă: „*congres de rubedenii*, amor *străin*, *amoroasele-nțelegeri*”. Categoriile negației se referă atît la attribute comportamentale negative, cît și la dizarmonia lumii și a eului: „amar, străin, proaste, ură, glume, pierdut, pustiit, sărmana, rece, neisprăvit, sfărîmate, nebun.” Frecvența interogației retorice se prezintă în același mod: în prima parte interogațiile lipsesc, iar în a doua ele abundă (sînt optsprezece), sugerînd astfel că lumea unitară imaginată în prima parte a poemului respinge fragmentarismul și tensiunea provocată de întrebările fără răspuns formulate din revoltă. Recurența interogației din a doua parte trădează un spirit neliniștit care sesizează scîndările lumii. **Scrisoarea IV** construiește antitezele pornind de la nivelul tematic și ajungînd la cel al poeziei, opunînd două tipuri de verb: cel singularizant, care constituie lumi și cel distructiv, care nu mai e capabil să reinstituie armonia originară.

În **Scrisoarea V** antitezele sînt mai estompate și datorită gestului de oglindire în experiența erotică, care deși e conotată negativ, mai permite eului regăsirea sa în suferință, ambiguizînd astfel imaginea femeii, al cărei

simbol devine totuși trădătoarea Dalila. Eminescu reface, în prima parte, toposul și limbajul iubirii depline, devalorizându-le imediat sensul și punându-le sub semnul măștii și al jocului de aparențe. Tabloul unei posibile comuniuni e rupt de formularea „*Ce iluzii!*”, corespondent aceluia „*Fantezie, fantezie*” din **Scrisoarea IV** care întrerupe în același mod un tablou al idealității care nu se mai susține în realitate. Inconsistența tablourilor ce înfățișează iubirea ideală e semnalată de folosirea condiționalului: „s-ar crede, ar privi-o, ar sta, etc.”. La nivel tematic antitezele care se constituie sînt: opoziția între profunzimea de gîndirea a bărbatului și frivolitatea femeii, între comuniunea ideală în eros și ruptura definitivă a celor două principii, masculin și feminin, opoziția între femeia proiectată în ideal și cea pămînteană: „Ea nu știe c-acel demon vrea să aibă de model/ Marmura-i cu ochii negri și cu glas de porumbel”. La un nivel simbolic regăsim opoziția dintre craiul de pică și craiul de mahala, adică cea între masculinitatea superioară și cea vulgară, de joasă speță. Ironia intervine aici pentru a egaliza în ochii femeii aceste diferențe, pe care pragmatismul ei nu le înțelege: „*Vei vedea că de odată ea devine pozitivă. [...] Poate că-i convin tuspătru craii cărților de joc/ Și-n cămara inimioarei i-aranjează la un loc...*”, „*Nu-i minune ca simțirea-i să se poată înșela,/ Să confunde-un crai de pică cu un crai de mahala...*”. **Trecerea de la sfera idealității la cea a prozaismului e semnalată tot de trecerea de la un limbaj al generalului, universalului: „veci de veci, pururi, lume-ntreagă,” la un limbaj al satirei, individualizat** de caracterizarea cu țintă moral-apreciativă: „zîmbiri de curtezană, ochi bisericoși, june curtezan, pascăiorul mărunțel”. Diminutivul are rolul de a ridiculiza atitudinea voit pretențioasă a admiratorilor de salon: „După care ea atrage vre un june curtezan/ Care intră ca actorii cu pascăiorul mărunțel”. La fel ca în **Scrisoarea IV**, semnele erosului își modifică valoarea, lucrul fiind vizibil în conotarea negativă a cuvintelor și sintagmelor ce configurau erosul idealizat: „*lăcrămoasele ei gene, crăiasă, amor*”. În finalul poemului, eul demonic ce nu se mai poate cunoaște și recunoaște în principiul feminin, conchide resemnat că iubirea și farmecul feminin se reduc doar la o situație rizibilă: „*Ș-o să-ți spuie de panglice, de volane și de mode,/ Pe cînd inima ta bate-n ritmul sfînt al unei ode...*” Atitudinea de resemnare, survenită în urma revoltelor aprige poate fi întrevăzută din punct de vedere stilistic printr-o absență, și anume, prin raritatea interogațiilor retorice, care în schimb abundau în celelalte **Scrisori**. Cele două interogații: „*Și că sufletul ți-l pierde fără de nici un folos?*; *Știe ea oare că [...] cercînd să te-nțeleagă/Ar umplea-*

*a ta adîncime cu luceferi luminoși?”* comunică faptul că revolta eului s-a transformat în resemnarea amară, care constantă decăderea fără a se mai îndîrji.

În privința ritmului trohaic pe care îl utilizează *Scrisorile*, există multiple discuții divergente, care au pus problema identificării tonului acestor poezii cu ajutorul melodicității ritmului. Așa că, dacă G. Ibrăileanu considera că troheul e ritmul care afirmă viața, datorită accentului plasat pe prima silabă și a frecvenței lui în poeziile populare cu ritm alert, D. Caracostea își arată suspiciunea în privința acestei afirmații, luînd în considerare dubla metaforă modernă: iambul e suitor, pe cînd troheul, coborîtor. Această metaforă a dat regula prin care se consideră că iambul e versul afirmării și al vitalității, pe cînd, dimpotrivă, troheul ar fi ritmul ce comunică depresia și pesimismul. D. Caracostea pune însă problema în sensul interdependenței conținutului de forma ritmică, afirmînd că: „În realitate, dispoziția în care te lasă o poezie atîrnă de un complex de fapte expresive, care variază de la o creațiune la alta, totalitatea mijloacelor acustice colaborînd cu ansamblul mijloacelor stilistice”(Caracostea, 1980: 122-123). Astfel că putem afirma faptul că „separarea elementelor acustice de conținut duce la mutilarea amîndurora”(Ibidem: 123) și că e necesară judecarea relației ritm – conținut prin prisma concepției structurale a formei.

Așadar, după toate considerațiile de ordin stilistic referitoare la variațiile tematice, putem observa că mărcile stilistice ale *Scrisorilor* configurează pe lîngă opozițiile tematice sau simbolice și pe cele de limbaj poetic și de concepție asupra rolului verbului poetic, căruia intenționalitatea poetului îi aplică unele valori pentru a le deturna apoi în iluzie și inconsistent. Stilul se modifică atît în funcție de sfera tematică, cît și în funcție de poetica și concepția despre limbaj care e transpusă în modelele stilistice.

## BIBLIOGRAFIE

- Ioana Bot, Monica Columban, 2004, *Mihai Eminescu, Scrisori*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca.
- Dumitru Caracostea, 1980, *Arta cuvîntului la Eminescu*, ediție îngrijită de Nina Apetroaie, studiu introductiv de Ion Apetroaie, Junimea, Iași.
- Ladislau Gáldi, 1964, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Editura Academiei, București.
- Ioana Em. Petrescu, 2000, *Eminescu, modele cosmologice și viziune poetică*, ediție îngrijită și prefațată de Irina Petraș, Editura Paralela 45, Pitești.
- Dimitrie Popovici, 1969, *Poezia lui Mihai Eminescu*, prefață de Ioana Petrescu, Editura Tineretului, București.
- Tudor Vianu, 1965, *Despre stil și artă literară*, cuvînt omagial de Al. Philippide, ediție îngrijită și prefațată de Marin Bucur, Editura Tineretului, București.
- Tudor Vianu, 1968, *Studii de stilistică*, ediție îngrijită și studiu introductiv de Sorin Alexandrescu, Editura Didactică și Pedagogică, București.

ALEXANDRA ROXANA LAZĂR  
Anul II, Braşov

## Satira eminesciană – o critică a sterilităţii limbajului

„Te concentrezi asupra limbajului atunci când i-ai simţit deficienţele, insuficienţele, neputinţele, convenţionalitatea mincinoasă. Îl examinezi cu speranţa că este cu putinţă să depăşeşti limitările lui sintactice şi lexicale, tot ceea ce în el ţine de *déjà connu, déjà dit*.

Vrei să înţelegi ce te condiţionează, vrei explicaţii pentru ceea ce poate părea la fel de firesc ca aerul sau hrana. Şi nu poţi să nu te opreşti asupra limbajului atîta vreme cît simţi că nu e al tău, ci al celorlalţi”. (Crăciun, 2006:100)

Miza acestei lucrări o constituie motivarea tezei conform căreia satirele eminesciene reprezintă un amendament adus pervertirii limbajului supus unui proces de demistificare, contaminare, aşadar falsificare, limbaj care se transformă în pură convenţie, în momentul în care devine glasul altora şi nu al individului, poezia fiind redusă la o simplă emiteră a unui mesaj ce poartă în subsidiar intenţia de a seduce şi de a impresiona. Această mutaţie poartă drept fundament agresiunea ideologiilor culturale şi sociale promovate de contemporani asupra literaturii, dar intenţia transparentă formulată de satirele eminesciene este aceea de a sesiza neputinţa limbajului de a mai funcţiona corect şi coerent.

În ceea ce priveşte Romanticismul, ca mişcare artistică şi filosofică, definit de Foucault drept „perpetuu proces de individualizare” (Stuffer, 2005: 152), teoreticieni marxişti ca Terry Eagleton şi Fredric Jameson afirmă că prin intermediul limbajului scriitorii inventează soluţii imaginare în cadrul „contradicţiilor de ordin social care nu-şi găsesc rezolvare” (Jones, 2000:40), limbaj caracterizat de „instabilitate, fragmentarism, multiplicitate, ambiguitate, indeterminare, artificialitate, dar deschis asocierilor şi jocurilor.” (*Ibidem* : 41), Gh. Crăciun ar continua în aceeaşi linie concluzionînd că „realul obligă limbajul să fie ceea ce este”, iar conform Ioanei Em. Petrescu, poezia lui Eminescu, îndeosebi satira, se naşte

învingînd limbajul, iar aceasta fie poate avea o finalitate „poezia trebuie să ducă undeva”, spune André Brèton, fie „poezia nu duce nicăieri”, spune Heidegger.

Conform lui Steven E. Jones instrumentul scriiturii satirice este „violența simbolică” (*Ibidem*: 42) explicitată printr-un limbajul ce abundă în antiteze și invective, acesta fiind motivul pentru Wordsworth considera că cel mai dur mod de a face satiră este realismul retoric. M. H. Abrams prelungește discuția pînă la a considera satira un gen *un-Romantic*, deoarece promovează o retorică angajată în sfera publică, așadar profană, atribute care contravin spiritului proiectat în paradigma romantică prin aplecarea spre sublim, idealizare și interiorizare a lumii. El pune în discuție principii romantice, de pildă, caracterul profetic, dimensiunea sentimentală și sublima proiectată spre transcendent, tocmai pentru a sublinia situarea condiției limbajului profilată în satire în prelungirea viziunii romantice asupra obiectului poeziei, pe care nu o dizlocă în totalitate, limbajul eminescian fiind totuși tributar retorismului pașoptist față de care dezvoltă în același timp o atitudine polemică.

Satira eminesciană cuprinde un vast spectru de oglinzi ce reflectă o lume mărunță prin preocupările sale profane , care a fost supusă unui fenomen ce a cauzat o fisură , o dizlocare de la valorile genuine, devenind ridicolă și „rece”, o simplă „motănime”, difuzii ce converg într-un punct central, reprezentat de poezia ce devine construct pur al limbajului falsificat și falsificator, care se limitează la a-și exercita doar funcția superficială asumată de limbaj în general, și anume aceea de a seduce și impresiona.

Incongruențele existenței sociale cu percepția și sensibilitatea poetului asupra menirii poeziei sînt sancționate prin satire care amendează atitudinea tineretului predispus la desfrîu și o ignorare a idealurilor genuine (*Junii corupți*); superficialitatea și impostura sînt relevate în *Epigonii*; condiția savantului și a artistului într-o societate degradată (*Scrisoarea I* și *Scrisoarea III*); lipsa unei concepții înalte și edificatoare asupra artei (*Criticilor mei*).

Interpretările anterioare făcute satirelor eminesciene au condus la o opinie univoc exprimată, și anume că ele se îndreaptă spre demascarea unui spectacol politic prin utilizarea unui carnaval de măști ce deghizează iubirea devenită pur instinct și umanitatea transformată în ignoranți, că poetul trebuie să înalțe un glas puternic prin care să exprime un patos colectiv (Călinescu, 1964:169) și că satira sa este o răzvrătire de biruință împotriva



vieții, (Bulgăr, 1963:123) Roland Barthes vedea în funcția socială a rostirii literare capacitatea de a transforma gândirea în marfă, societatea instituționalizând hazardul gândirii. De fapt, atitudinea ironică în satiră îi sporește acesteia puterea de a se nega pe ea însăși, ironia pregătind restabilirea lumii răsturnate.

Dar prezentarea tabloului social în satira eminesciană reprezintă doar un pretext pentru a amenda actuala condiție a poeziei, așadar revolta este împotriva limbajului pervertit, și nu împotriva ideologiilor promovate de societate, ci de felul în care acestea atacă organismul literar. În momentul în care gândirea mitică, vechile valori își pierd realitatea prin instaurarea unei noi mentalități și ideologii, limbajul poeziei fiind depozat de temeiurile naturale ale existenței, e amenințat, în termenii Ioanei Em. Petrescu, de „sterilitate”, limbajul devenind artificial, falsificat, permițând noi deschideri spre perceperea lui ca joc gratuit: „*Ce e poezia? Voluptos joc cu icoane și cu glasuri tremurate.*” (Eminescu, 2008: 28). În termenii lui Carlos Bousoño, Eminescu se detașează nu de valoarea ideologică a fenomenului, ci de realitatea lui.

Ironia este resimțită nu ca manifestare a libertății demiurgice a spiritului, ci ca „nesubstanțialitate”, conform lui Hegel, nesubstanțialitate simbolizând lipsa de corespondent în ordinea obiectivă a lumii, satira eminesciană aflându-se în căutarea unei motivații substanțiale în ordinea existenței.

Demersul lui Caius Dobrescu, în monografia *Mihai Eminescu* reliefează afinitatea pe care creația eminesciană o are cu sensibilitatea ce caracteriza în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea clasele educate, aparținând atât societății europene, cât și celei românești și anume, epocă în care expansiunea spațiului privat prin transfigurarea sa în concept al discursului juridic, social, politic a condus la „prăbușirea omului public”, printr-o hiper-idealizare și rupere față de realitatea empirică, secolul al XIX-lea devenind scena unui proces ireversibil de „privatizare” a experienței. Această expansiune a spațiului privat, definit ca „focar în care sînt concentrate marile dileme intelectuale și morale” este datorată fenomenului de „dezvrăjire a lumii” asimilat de către M. Eminescu în baza consonanței ideilor pozitivismului științific cu percepțiile fundamentale ale pesimismului promovat de filosofia lui Schopenhauer. Dezvrăjirea, demistificarea lumii este resimțită printr-o trecere de la Universul paradisiac ilustrat chiar în poemele de început, pînă la necesitatea simulării unei realități care pretinde

a fi suficientă, dar care se dovedește distorsionată, deoarece așa cum spunea Gh. Crăciun, desacralizarea instituie o ruptură: „Neîncrederea în limbaj apare din momentul în care l-am pierdut pe Dumnezeu. Cuvântul nu mai e magic, el nu mai are putere, el nu mai e lumea. Dumnezeu se retrage din cuvânt, pentru a face loc omului. Omul este acela care creează distanța dintre lume și cuvinte.” (Crăciun, 2006 :156). Așadar, în momentul în care limbajul a sesizat interferențe de ordin exterior, menite să perturbe echilibrul ei intrinsec, poezia devine insuficientă și se transformă într-un colaj de „cuvinte-lozincă” (Bahtin, 1979: 257), în termenii lui Bahtin.

Este lesne de sesizat faptul că viziunea lui M. Eminescu asupra condiției poetului și a rolului edificator pe care poezia îl joacă a suferit considerabile modificări, mutații datorate factorilor externi ca ideologiile și valorile promovate de societate care au condus la o contaminare atât a scriiturii cât și a limbajului, deoarece în termenii bahtinieni, „orice manifestare verbală, importantă din punct de vedere social, posedă capacitatea de a transmite intențiile sale elementelor limbajului” (*Ibidem*: 184).

În poemele de început, de pildă în *Numai poetul* (1866) și *Întunericul și poetul* (1869), creatorul este profilat ca simbol al spiritualității absolute, căruia i se oferă cheia cunoașterii nemuririi prin opera sa: „*numai poetul,/ ca păsări ce zboară/Deasupra valurilor./Trece peste nemărginirea timpului*”; „*Tu crezi că eu degeaba m-am scoborît din stele*?”; pentru ca apoi el să observe acest proces al desacralizării poeziei și limbajului, literatura devenind simplă convenție, ea fiind în permanență pusă în paralel cu trecutul care este glorios și prolific: „*Văd poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere*”; „*Voi credeți în scrisul vostru! Noi nu credem în nimic*!”. Poezia avea o funcție extrem de importantă și anume aceea a deschiderii căilor mistice de comunicare cu Universul și eternitatea, prin faptul că limbajul îi e dat dinlăuntru, în trăsătură sa intențională, iar nu din afară: „*Și de-aceea spusa voastră era sîntă și frumoasă*”, dar care prin racordarea la lumea contingentă își distruge propriul echilibru, ea ajungînd să fie insuficientă chiar și pentru însuși creatorul: „*Noi n-avem nimica, totu-i calp, totu-i străin*”, devenind chiar o convenție, un vid. De pildă, în *Scrisoarea I*, poezia ajunge să se auto-anuleze: „*Poți zidi o lume-ntreagă, poți s-o sfărâmi [...]* Orice-ai spune/*Peste toate o lopată de țărîna se depune*”, sau în *Sonet satiric* (1876) structura limbajului este într-atît de modificată încît afectează, în sens figurat desigur și corporalitatea creatorului: „*Pișcată-ți este mîna ta*

*de streche/ De miști în veci condeiu pe hîrtie*”; actul simbolic al procesului de creație este unul bolnăvicios, care dă naștere unor opere lipsite de conținut valoric și îmbibate cu un puternic caracter repetitiv: „*Nimica nou tu n-ai de spus [...] Zadarnic paiul sec al minții-l trieri/Drapîndu-i golul ei cu reci imagini/Nimic nu iese dintr-un dram de creieri*”. **Scrisoarea a II-a** înregistrează un refuz vehement, chiar violent articulat de eul liric: „*De ce pana mea rămîne în cerneală, mă întrebi?/[...] De ce dorm , îngrămădite între galbenele file,/Iambii suitori, troheii, săltărețele dactile?*”.

Totuși, din punctul nostru de vedere cea mai complexă satiră eminesciană care coagulează amendamentele aduse noii poezii pervertite de un limbaj care intenționează doar să seducă și să impresioneze, el devenind o simplă mască, un banal instrument de comunicare socială este **Icoană și privaz** (1876), în care ironia este coordonată definitorie care traversează întreaga structură a satirei în care societatea este coruptă în manifestările ei fenomenale.

Poetul ironizează propria stare în care a ajuns să se complacă, deși idealurile sale erau viabile: „Și am visat odată să fiu poet [...] Voit-am a mea limbă să fie ca un rîu/D-eternă mîngîiere”, dar se vede prins în plasa țesută de funcționalitatea superficială a literaturii, și anume aceea de a impresiona, de a seduce: „*Căci toată poezia și tot ce știi, ce pot/ Nu poate să descrie nici zîmbetu-ți în toț*”, demistificare a literaturii pe care el o blamează, tocmai pentru că vrea să capteze și să imite realitatea: „*Să reproduci frumosul în forme ne înveți/ De-aceea poezia-mi mă împle de dispreț*”. Prin intermediul combinațiilor și a interferențelor lingvistice vizibile în satire ca **Pustnicul**, „*Sala-mbrăcată cu-atlas alb ca neaua/Cusut cu foi și roze vișinii/și ceruită strălucea podeaua*”; sau **Cugetările sărmanului Dionis** „*Au ieșit la promendă – ce petrecere gentilă!/Ploșnița ceea-i bătrînă, cuvios în mers pășește*”.

Eminescu încearcă o de-clișeizare a limbajului moștenit, care și-a pierdut funcționalitatea, o recuperare a sa într-o manieră actualizată și deopotrivă introduce neologismele, dorind o înnoire a limbajului tocmai pentru a depăși stadiul actual, în care literatura caută să oglindească doar lumea concretă. Poetul a devenit un simplu scrib, care nu mai scrie dintr-un zbucium interior ce îi permite să se conecteze la sferele transcendente, ci pentru a seduce în maniera cea mai superficială cu putință: „*Căci ea nu vrea iubire...vrea adorare [...]* Și ea să-mi spuie rece: «*Monsieur, ce ai mai scris?*»”. De asemenea, Eminescu sancționează și încercarea lor de a folosi

un limbaj cât mai atent prelucrat, ce emană artificialitate, el militînd împotriva scrisului hiper-îmbibat de efecte stilistice inutile și care e casant, fragil, explicația fiind dată de Gh. Crăciun și anume că o civilizație care a pierdut sensul vieții începe să fie tot mai obsedată de sensul în sine, iar ea se lasă fascinată de mecanismele în sine ale comunicării, idee regăsită tot în același poem: „*Din mii de mii de vorbe consist-a noastră lume,/Aceași lume strîmbă,urîță, într-un chip,/Cu fraze-mpestrîțată, suflată din nisip*”. Eminescu încearcă să evite transformarea cuvîntului într-un sufragiu social și cultural asupra realității instituite de contextul istoric.

Poezia și-a pierdut substanța, iar teritoriile ei pot fi recuperate doar printr-o operație de opoziție a spiritului poetic față de spiritul rătăcit în istorie, limbajului îi lipsesc virtuțile originare, riscînd să ajungă simplă „vorbă”, în termenii Ioanei Em. Petrescu. Dat fiind faptul că degradarea publicului are ecou în poezie, pentru o reabilitare a ei este necesară o re-clădire, nu doar a limbajului, ci și a publicului, receptorul ideal fiind căutat în **Odin și poetul**: „*Voi îndulci tot chinul, tot amarul/Cu care-n lume ei te-au adăpat*”. Discursul poetic în satiră se naște tocmai din tensiunea celor doi poli, limbajul și poezia, asistăm la o luptă a poeziei cu limbajul, care și-a pierdut atribuțiile sacre – și anume de a contura un univers recuperator. Caius Dobrescu observa faptul că Eminescu trăiește din plin tensiunea dintre radicalizarea seculară a gîndirii și impulsul remitizării lumii, care prefigurează într-o manieră destul de limpede, spiritul *fin-de-siècle*.

Conform lui Găldi, domeniul satirei eminesciene este cel care are cea mai puternică și pregnantă năzuință de a lărgi sfera lexicului utilizabil, atitudine perfect legitimată de tradiția satirei ca gen literar deoarece ea trebuie să recurgă la un amestec al efectelor retorice cu efectele poetice propriu-zise, acest filon însușindu-și principiile romantismului și postromantismului german, care accepta această intercalare a elementelor limbii vorbite cu cele literare, melanj care ar fi contravenit accepțiunilor clasice. Eminescu afirma în scrierile sale politice că îndată ce se scrie, limba începe a se pietrifica, deoarece are ceva determinat, nemișcător, mort; iar dialectele și neologismele îi oferă dinamism.

În poemele de început ale liricii eminesciene, sînt perpetuate o sumă de limbaje moștenite din tradiția pașoptistă, pe care el le resemantizează și recontextualizează prin punerea în scenă a unui compromis, care constă, în cazul perioadei de maturitate a creației eminesciene, în împletirea dintre valențele limbajului imitat – ale cărui reprezentări sînt arhaismele, și o nouă

configurare a limbajului prin inserarea de neologisme care reprezintă o direcție spre depășirea tradiției romantice de început.

Numărul mare de neologisme ține de modernitatea limbajului descriptiv-evocator, iar conform accepțiunii lui Gh. Bulgăr, bogăția mijloacelor apare în varietatea și pitorescul limbajului scriitorilor care asociază adesea termenii vechi, uzuali, chiar pe cei arhaici ori regionali, cu neologismele și termeni tehnici aduși de continua înnoire a civilizației, a formelor de cultură, vastitate oglindită în satira eminesciană **Scrisoarea a II-a**: „*Parcă văd pe astronomul cu al negurii repaos,/Cum ușor, ca din cutie, scoate lumile din chaos/Și cum neagra vecinicie ne-o întinde și ne-nvață/Că epocile se-nșiră ca mărgelile pe ață./Atunci lumea-n căpățînă se-nvrtea ca o morișcă,/De simțeam, ca Galilei, că comedia se mișcă./Amețiți de limbe moarte, de planete, de colbul școlii,/Confundam pe bietul dascăl cu un crai mîncat de moli*”.

Așadar, satira eminesciană, prin ironia fină, alteori transformată în revoltă, prin ineditele combinații lingvistice – limbaj popular arhaic – cu neologisme ce frapază, pledează pentru o recuperare a limbajului genuin, nealterat de ideologiile culturale și sociale care i-au atacat structura de rezistență și l-au falsificat într-un limbaj-convenție, prin utilizarea arhaismelor, dar și pentru o deschidere spre un limbaj nou, reconfigurat, prin inserarea de neologisme, tocmai pentru a configura o încercare ce implică o depășire a actualul stadiu al limbajului, care devine insuficient pentru poezie și chiar pentru el însuși.

## BIBLIOGRAFIE

- Mihail Bahtin, 1979, *Poetică. Estetică. Sociologie*, Editura Univers, București.
- Roland Barthes, 1987, *Romanul scriiturii-antologie*, Editura Univers, București.
- Carlos Bousoño, 1975, *Teoria expresiei poetice*, Editura Univers, București.
- Gheorghe Bulgăr, 1963, *Eminescu despre problemele limbii române literare*, Editura Științifică, București.
- Gheorghe Bulgăr, 1984, *Scriitori români despre limbă și stil*, Editura Albatros, București.

- Matei Călinescu, 1964, *Titanul și geniul în poezia lui Mihai Eminescu. Semnificații și direcții ale etosului eminescian*, Editura pentru Literatură, București.
- Gheorghe Crăciun, 2006, *Trupul știe mai mult*, Editura Paralela 45, Pitești.
- Caius Dobrescu, 2004, *Mihai Eminescu. Imaginarul spațiului privat. Imaginarul spațiului public*, Editura Aula, Brașov.
- Mihai Eminescu, 2000, *Versuri lirice*, Editura Muzeului Literaturii Române, București.
- Steven E. Jones, 2000, *Satire and Romanticism*, St. Martin's Press, New York.
- Ioana Em. Petrescu, 1878, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Editura Minerva, București.
- Andrew M. Stuffer, 2005, *Anger, Revolution, Romanticism*, Cambridge University Press.

## Aspecte ale limbajului poetic eminescian în traducerea odei horațiene *Către Mercur*<sup>1</sup>

Mecanismele care condiționează o traducere adecvată presupun atât o bună cunoaștere a limbii sursă, cât și a procedeelelor de transpunere cât mai fidelă a sensurilor și a valorilor stilistice, implicând, pe lângă actul de negociere, un permanent și laborios proces de reinterpretare personală a textului original (Eco, 2008: 367). Scopul acestei lucrări este de a analiza, pe baza câtorva exemple din traducerile eminesciene ale odei horațiene *Către Mercur*, felul în care Eminescu înțelege să transpună anumite construcții gramaticale și stilistice tipic latinești în limba română, ce semnificații pierde și ce câștigă noua producție literară, pentru a demonstra că versiunea propusă de poetul român este, de fapt, mai mult o interpretare decât o traducere. Pentru a stabili ceea ce se numește fidelitatea față de original, am în vedere două criterii: a. criteriul lingvistic (buna cunoaștere a limbilor din care și în care se traduce) și b. criteriul interpretativ (buna decodificare a mesajului textului original, în contextul literar al epocii respective).

Voi aduce în discuție, mai întâi, modalitatea de transpunere a ablativului absolut, din primul vers al odei: *Mercuri – nam te docilis magistro*. Construcție frecventă în sintaxa latinească<sup>2</sup>, acesta imprimă textului concizie și claritate și se poate traduce fie printr-o sintagmă

---

<sup>1</sup> Există două traduceri eminesciene complete ale odei *Către Mercur*: cea consacrată, din ms. 282, fol. 96-99 și cea din ms. 2277, fol. 65-68, precum și o variantă fragmentară, în ms. 2266, fol. 5. Am folosit textul latinesc și traducerea eminesciană consacrată (ms. 282, fol. 96-99) din Horatius, *Opera omnia I. Ode. Epode. Carmen Saeculare* (ediție îngrijită, studiu introductiv, note și indici de Mihai Nichita, stabilirea textelor și selecția traducerilor de Traian Costa, București, Univers, 1980), respectiv Eminescu, *Poezii – proză literară*, vol. II, ediție de Petru Creția, București, Cartea Românească, 1978, p. 63. Celelalte două versiuni au fost preluate din D. Murărașu, „Eminescu și clasicismul greco-latin”, studiu apărut în ediția coordonată de T. Diaconescu, *Eminescu și clasicismul greco-latin*. Studii și articole, apărută la Iași, editura Junimea, în 1981.

<sup>2</sup> Ablativul absolut este o circumstanțială nominală, formată dintr-un substantiv sau pronume având valoare de subiect, în cazul ablativ, și dintr-un adjectiv sau participiu cu valoare predicativă, aflat în același caz. (Slușanschi, 1994: 39).

gerunzială („tu fiind dascăl”), fie mai elaborat, prin identificarea unei nuanțe circumstanțiale, în funcție de context, cel mai adesea, cauzală sau temporală („deoarece / de vreme ce tu ești dascăl”). În exemplul enunțat mai sus, ablativul absolut *te magistro* este inserat într-un enunț incident, folosit pentru a explica prezența lui Mercur în invocația inițială, în calitatea sa de profesor de muzică al lui Amphion: „*Mercuri – nam te docilis magistro / movit Amphion lapides canendo*”<sup>3</sup>.

În varianta de manuscris 2282, Eminescu decide să redea doar sensul ablativului absolut, nu și forma acestuia, printr-o propoziție relativă care păstrează nuanța explicativă, dar care sacrifică raportul semantic dintre cele două personaje, foarte clar exprimat în latină prin cei doi termeni, *magister* și *docilis* – dascăl și (învățăcel) ascultător – doar intuiți în traducere: „*O, Mercur, a cărui povește deprins-a / Amfion, urnind după cântu-i pietre*”. Versiunea doar sugerează atitudinea *docilis* a lui Amfion, punând mai mult accentul pe actul însușirii artei cântecului de către muritor decât pe rolul transiterii acesteia de către zeu, sensul din urmă fiind cel privilegiat în latinește. Relația de subordonare zeu – muritor, prezentă în textul latinesc, precum și în toată cultura greco-latină, se estompează la nivel semantic și este eliminată total la nivel sintactic, prin faptul că subiectul ablativului absolut, *te*, care îl desemna pe Mercur, dispărând în traducere. În ms. 2266 găsim o versiune mai apropiată de original, atât din punct de vedere semantic, cât și stilistic, prin respectarea alăturării celor doi termeni „*O, Mercur, cu-al cărui învăț deprinsul / Amfion...*” și indică mai degrabă o relație de interdependență între cei doi decât de subordonare.

Se poate afirma că o asemenea subtilitate lingvistică, neobservabilă la prima vedere, trădează un crez poetic, specific eminescian, care plasează în centru artistul și nu muza / zeul inspirator, așa cum se întâmplă în cultura greco-latină. Această explicație ar putea fi legată și de preferința unei traduceri foarte inexacte a adjectivului *callida*, din versul 4, acordat cu substantivul *testudo* (metonimie pentru „liră”, care își pierde, în versiune, din încărcătura stilistică), cu sensul de „priceput, cunoscător, versat, abil” (Guțu, 1983: 155), asociabil cu ușurință zeului Mercur, aflat în vecinătate lexicală, și care formează un binom cu lira – *Mercuri [...]* / *tuque testudo*. Acest sens

<sup>3</sup> *Ad litteram*, versurile se traduc astfel: „O, Mercur, căci tu, fiindu-i dascăl, ascultătorul Amphion, cântînd, a mișcat pietrele...”. Toate traducerile *ad litteram* îmi aparțin.



care implică atât o nuanță intelectuală, cât și una tehnică este asociat, cel puțin în lirica horatiană, măiestriei creatorului, care este produsul îmbinării talentului cu care este înzestrat de la natură (*ingenium*) și al meșteșugului artistic (*ars*), ca practică îndelungată și efort susținut<sup>4</sup>, pereche ilustrată aici prin relația de coordonare dintre zeu și liră. Intertextualitatea cu celebra artă poetică horatiană *Epistula ad Pisones*, în care apare expresia *callida iunctura*, în contextul făuririi operei literare, este una mai mult decât subtilă. În traducere, toate aceste implicații de sens, precum și intertextualitatea, nu mai sînt perceptibile, termenul *callida* fiind redat prin romanticul „avînt” sau, în altă variantă, „cu foc”, care privilegiază încă o dată talentul creatorului, *enthousiasmos*-ul, partea de *ingenium*, și mai puțin cea tehnică, pragmatică, favorizată de textul original<sup>5</sup>. Iată cum un simplu termen, dar care este susținut de edificiul unei arte poetice clasice, capătă, în versiunea eminesciană, alte valențe, proprii gândirii romantice și schimbă mesajul profund al textului horatian. În aceeași cheie, a neidentificării sau a sacrificării intertextualității cu arta poetică menționată, putem interpreta și pierderea în traducere a adjectivului *grata*, determinatul lirei din binomul *nec loquax olim neque grata* – trad. *ad litteram*: „nici cîntătoare ca odinioară, nici plăcută” – redată prin „nu ca-altădată, fără grai”. Perechea de adjective corespunzătoare lirei ar putea face referire, în ideatica horatiană, la conceptul *utile cum dulci* (*Epistula ad Pisones*, v. 344-345<sup>6</sup>) aplicabil creației artistice, structurată pe două coordonate: instuirea și desfătarea cititorului (Pippidi, 1972: 159). Or, în traducere nu se pierde doar un adjectiv calificativ, ci, din nou, se obturează posibila relație de intertextualitate cu arta poetică, prin suprimarea elementului din sfera desfătării – *gratus*.

<sup>4</sup> Horatius, *Epistula ad Pisones*, vv. 361-411. Pentru celebra expresie *callida iunctura*, ca definitorie pentru metaforă în opera de artă, *vide op. cit.*, vv. 46-48.

<sup>5</sup> Vechea dispută inițiată de sofisti – talent, inspirație (φύσις / *ingenium*) sau meșteșug poetic dobîndit τέχνη / *ars*) fusese împăcată de școala peripatetică prin adoptarea unei linii de mijloc. Platon consideră inspirația poetică este o stare irațională, de extaz divin sau nebunie. Horatius adoptă aceste teorii, criticînd caracterul irațional al unei opere literare și preluînd binomul stabilit, dar insistă mai mult asupra celui de-al doilea element (*Epistula ad Pisones*, 408-418).

<sup>6</sup> *Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci / lectorem delectando pariterque monendo* – trad. I. Marinescu: „Scopul și-ajunge acel ce-mbină folos cu plăcere, / Deopotrivă-ncîntînd și la fel instruind cititorul.” (343-344).

O deplasare de accent se realizează și în transpunerea pasajului care desemnează proprietățile magice ale lirei, de îmblînzire a fiarelor și de însuflețire a inanimatelor: *Tu potes tigres comitesque silvas / ducere et rivos celeres morari* (vv. 13-14). După un scurt *intermezzo* care evocă portretul unei iubite neînduplecate, care se dorește a fi ademenită prin cântec (vv. 7-12), este reiterată adresarea directă față de liră, puternic marcată, la nivel gramatical, prin schimbarea bruscă a persoanei a treia cu cea de-a doua și prin reluarea emfatică a pronumelui personal<sup>7</sup>, în poziție privilegiată, la începutul versului. Eminescu nu favorizează această emfază, ci transformă ideea unei posibilități teoretice intrinseci a actului creator – așa cum apăsarea în textul latinesc, *ad litteram*: „*Tu una poți să faci să te însoțească tigrii și pădurile / și să zăbovească râurile repezi*” – în efectul acesteia, în realizarea sa faptică, marcată prin inversarea subiectului cu obiectul.: „*Tigri după tine se iau și codri, / râul care fuge spumînd opri-l-ai*”. Horatius vorbește despre o anumită capacitate pasivă a lirei, ținînd în echilibru spațiul real și cel mitologic, în timp ce poetul român privilegiază, cu exaltare, capacitatea activă a artei de a pune în mișcare întreg universul sau, mai bine zis, capacitatea întregului univers de a se lăsa pus în mișcare de către artă. De menționat că, pe lângă traducerea poetică a pluralului prin singular – *rivos* – „rîul”, este introdus și un element care nu apare în original: epitetul „spumînd”, cu aceleași valențe romantice, în timp ce atributul termenului *silvas, comites*, nu este redat în niciun fel, fiind conținut, într-o oarecare măsură, în semantismul construcției „*după tine se iau*”.

Mai mult, versiunea eminesciană aruncă un văl de ambiguitate asupra acestui fragment, deoarece nu desemnează la fel de clar ca în textul horatian trecerea de la planul feminin la planul artistic. Dacă poetul latin reia adresarea directă, marcată prin pronumele personal *tu*, cu referire la liră, și folosit în aceeași poziție inițială, cîteva versuri mai sus, eminescianul „după tine” ar putea fi interpretat, la o primă vedere și neavînd în față originalul, atît ca raportîndu-se la instrumentul muzical, cît și la iubită, mai ales că imaginea sălbăticiunii tigrilor pare să fie în prelungirea celei feminine: *Quae velut latis equa trima campis / ludit exultim metuitque tangi*, tradus: „*Ea ca mînza tretină-n cîmp se joacă, / s-o atingi chiar neîngăduind ...*” (vv. 9-10). A se

<sup>7</sup> În limba latină, marca persoanei verbului este conținută în desinență; ca atare, folosirea unui pronume este redundantă din punct de vedere gramatical, dar este marcată stilistic.

remarca, în acest pasaj, plasticitatea transpunerii sintagmei *equa trima, ad litteram*, „iapă de trei ani”, în „*mînza tretină*”, dar și schimbarea termenului care exprimă atitudinea fetei. În textul latinesc, acesta era desemnat de un verb din categoria *timendi*, *metuit – ad litteram*, „se teme să fie atinsă” –, în timp ce, în varianta românească, acesta este înlocuit cu un verb *impediendi*, „a nu îngădui”, deplasînd accentul de la frica organică, naturală, a sălbăticiunii, înspre respingere ca act volitiv bine determinat.

Eminescu se dovedește un bun cunoscător al stilisticii latinești, identificînd și transpunînd în traducere așa-numita *hypallage* („schimbarea de caz între două cuvinte, adică așezarea unui adjectiv pe lîngă alt substantiv decît aceuia care îi aparține în realitate, ca atribut, lăsînd cititorului grija de a restabili ordinea firească a cuvintelor în propoziție”, cf. Bujor și Chiriac, 1958: 327). Pasajul *Lyde quibus obstinatas / applicet aures* (vv. 7-8), în care adjectivul *obstinatas* se acordă, din punct de vedere gramatical, cu substantivul *aures – ad litteram*, „căroră Lyde să-și aplece urechile îndărătnice” – este tradus, prin privilegierea acordului semantic firesc și prin folosirea plastică a singularului pentru plural: „*căruia nenduplecata Lyde-i / plece urechea*”.

De altfel, în foarte multe cazuri, Eminescu alege să traducă pluralul latinesc prin singular sau invers, să omită anumiți termeni, sau dimpotrivă, să adauge alții, oferind textului o nouă încărcătură stilistică. Este și cazul sintagmelor: *dic modos* (v. 7) – „*spune-mi / cîntul*”, singular pentru plural, alternativă care imprimă actului creator un sens unic, irepetabil; *latis campis* (v. 9), din care este tradus, la singular, numai substantivul „cîmp”, lipsit de adjectivul care îl determină, pierdere compensată prin adăugarea unui nou determinat, inexistent în original, în traducerea fragmentului *rivos celeres* (v. 14) – „*rîul care fuge spumînd*” – redarea sensului epitetului latinesc sub forma unei personificări este perfect coerentă în contextul însuflețirii produse de artă; singularul *scelus* (v. 25), tradus prin pluralul „crime”, mai poetic și, totodată, mai propriu (crimele mai multor fecioare).

Același procedeu, de inversare abilă a folosirii unor efecte stilistice, poate fi semnalat și în pasajul: *et Ixion Tityosque* (v. 22), în care întîlnim un polisindeton<sup>8</sup> – *ad litteram*, „și Ixion și Tytios” – care este redat în ms. 2282

---

<sup>8</sup> Figură de stil ce constă în repetarea unei conjuncții înaintea sau după fiecare din cuvintele sau propozițiile legate între ele.

prin figura de stil opusă, numită asindeton<sup>9</sup>: „*Ixion, Tytios*” sau tot printr-o repetiție, în ms. 2277: „*chiar Ixion, Tytios chiar...*”

De asemenea, hendiada<sup>10</sup> latinească conținută în *scelus atque notas / virginum poenas* (vv. 25-26), cu înțelesul pur gramatical „crima și cunoscutele pedepse ale fecioarelor” și care trebuie înțeleasă, în virtutea mecanismului stilistic, „cunoscutele pedepse ale crimei fecioarelor”, este redată de Eminescu prin suprimarea raportului de coordonare copulativă, în favoarea unuia de subordonare cauzală „... *crimele acelor fiice, / căci pedeapsa lor...*”.

Demn de remarcat este și felul în care poetul alege să negocieze finalul odei, din nou prin favorizarea fenomenului de creație poetică în sine, care transcende moartea. Fragmentul original *et nostri memorem sepulcro / scalpe querelam*. (vv. 51-52) – tradus ad litteram „și gravează pe mormânt spre amintirea mea o tînguire / un cîntec de jale” – face trimitere la o noțiune foarte concretă: gravarea unui epitaf. Este de menționat că termenul *querela* este unul abstract, care desemnează un afect, însemnînd propriu-zis plîns, tînguire, așadar neavînd nicio legătură cu vreo formă de creație artistică.

Epitaful, care, de altfel, putea fi gravat în versuri sau în proză, și este un text utilitar, nu literar, are în textul horatian o funcție mnemotehnică, dar și didactică. Traducerea lui prin „... *ține-mă minte, sapă-un / vers pe mormîntu-mi*.”, cu varianta „...*spre amintire sap-un / vers pe mormîntu-mi*.” privilegiază decodarea creației ca scop în sine și pentru sine, ca artă pentru artă, idee de neconceput în poetica lui Horațiu, și nu ca mijloc de reamintire a unor fapte ilustre, cum o sugerează textul.

Așadar, la un prim nivel, se poate observa că, în întreprinderea laborioasă a transpunerii textului horatian într-un limbaj poetic românesc, sub rigorile metrului antic, Eminescu deține o cunoaștere avansată a structurilor gramaticale și stilistice latinești și o mare capacitate de a surmonta ceea ce se cheamă „dificultatea majoră a uniunii inseparabile dintre sens și sonoritate, dinspre semnificant și semnificat” (Ricœur, 2005: 69). Însă la nivel interpretativ, el alege pe alocuri să decodifice mesajul prin prisma motivelor și ideilor romantice și nu din perspectiva teoriilor literare

<sup>9</sup> Figură de stil ce constă în înlăturarea conjuncțiilor dintre cuvinte și propoziții.

<sup>10</sup> Figură de stil care constă în „legarea prin conjuncția *et* sau *-que* a două substantive, care stau în același cuvînt, dintre care unul ar trebui să fie atributul în cazul genitiv al celui alt, sau să fie exprimat printr-un adjectiv.

## ASPECTE ALE LIMBAJULUI POETIC EMINESCIAN

ale lui Horatius și ale epocii sale, astfel încât noul text poate căpăta semnificații chiar anacronice textului antic.

Este foarte puțin probabil că nu ar fi fost familiarizat cu aceste teorii, ci mai degrabă, avem de a face cu un continuu proces de interpretare și adaptare a poezilor clasici în funcție de inspirația sa creatoare.

## BIBLIOGRAFIE

- I. I. Bujor, Fr. Chiriac, 1958, *Gramatica limbii latine*, Editura științifică, București.
- Umberto Eco, 2008, *A spune cam același lucru. Experiențe de traducere*, traducere Laszlo Alexandru, Editura Polirom, București.
- Mihai Eminescu, 1978, *Poezii – proză literară*, vol. II, ediție de Petru Creția, Editura Cartea Românească, București.
- George Guțu, 1983, *Dicționar latin-român*, Editura Științifică și Enciclopedică, București.
- Horatius, 1980, *Opera omnia I. Ode. Epode. Carmen Saeculare*, ediție îngrijită, studiu introductiv, note și indici de Mihai Nichita, stabilirea textelor și selecția traducerilor de Traian Costa, Editura Univers, București.
- D. Murărașu, 1981, „Eminescu și clasicismul greco-latin”, în T. Diaconescu (coord.), *Eminescu și clasicismul greco-latin. Studii și articole*, Editura Junimea, Iași.
- D. M. Pippidi, 1972, *Formarea ideilor literare în antichitate*, Editura Enciclopedică Română, București.
- Paul Ricœur, 2005, *Despre traducere*, Editura Polirom, Iași.
- Dan Slușanschi, 1994, *Sintaxa limbii latine*, vol. II. *Sintaxa frazei*, ediția a doua, Editura Universității București.
- M. Stăureanu, *Dicționar român-latin*, 1994, Editura Viitorul Românesc, București.

## Arhetipul *Cuvîntului* în antumele eminesciene

### Introducere

„Model, tip inițial după care se călăuzește cineva; (în special) manuscris original al unei opere“ (*DEX*, 1998: s.v.) conceptul de „arhetip“ (<fr. *archétype*, lat. *Archetypum*) a constituit arie de interes pentru Philo Judens (care înțelege prin arhetip imaginea lui Dumnezeu în om), Dionysus Areopagitul, Sf. Augustin și, în special, Platon (teoria ideilor), Kant (sub influența căruia Jung considera arhetipurile „categorii ale imaginarului” (*Apud* Jung, 1994: 6), iar pe linie științifică Levy-Bruhl, Hubert, Mauss și Adolf Bastian.

Revenind la filosofia lui Platon, este important să se rețină „o anume *personanță* sau prezență-ecou (*anamnesis*) a arhetipului în materia lumii sensibile,– și de aici o controversă cu privire la sensul atributului *originalității* în actul creației individuale, de vreme ce creația ar fi principial predestinată să «reproducă» ori să reamintească epigonic (fie și inconștient arhetipul prin chiar configurările sale singulare” (Pogorilovski, 1987: 17-18).

În lucrarea *Miturile esențiale*, Victor Kernbach apreciază că înțelesul originar al arhetipurilor este acela „de modele primitive (în filosofia platoniciană) sau acela mai nou al psihanaliștilor - de imagini arhaice din tezaurul comun al omenirii, lăsînd loc ideii că toate ființele și lucrurile sînt copiile unor modele arhetipale cerești.” (Kernbach, 1978: 217).

Pentru Sergiu Al. George, arhetipul reprezintă nucleul *formulei* sau *formei absolute* a cărei magie este transfigurarea lumii“ (*Apud* Ruști, 2005: 23). Arhetipul reprezintă pentru Mircea Eliade un model originar, o structură ultimă care nu mai poate fi descompusă: „Numai manifestarea lui Dumnezeu în Timp asigură în ochii Creștinului validitatea imaginilor și a simbolurilor.” (*Ibidem.* 199-200). I. P. Culianu, în monografia dedicată lui Eliade, avansează premisa că istoricul religiilor a acumulat două sensuri în noțiunea de *arhetip*: „*arhetip* ca o categorie preformativă din inconștientul colectiv și *arhetipul* ca model formativ precosmic și cosmic, adică o categorie, dacă nu de alt fel, ontologică” (*Apud* Ruști, 2005: 24). Jung consideră arhetipul un element alcătuitoare al inconștientului colectiv, definindu-l drept *pattern of*

*behaviour*: „Am numit arhetip baza instinctuală, congenitală, preexistentă, respectiv pattern of behaviour. Aceste imagini sînt caracterizate de o dinamică pe care nu o putem atribui individului.” (Jung, 1994: 6).

### ***Cuvîntul* – arhetip cultural**

În *Dicționarul de simboluri și arhetipuri culturale*, Ivan Evseev definește **cuvîntul** (limbajul în genere) ca fiind „unul dintre cele mai eficiente și mai răspîndite mijloace de a intra în contact cu forțele supranaturale și de a acționa în chip magic asupra lumii din jur” (Evseev, 2001: 52). Gîndirea mitico-simbolică crede în puterea cuvîntului de a substitui lucrul numit și de a institui o realitate, de aici rezultînd superstiția omului din culturile tradiționale că nu trebuie pomenit numele unei ființe primejdioase sau a vorbi despre lucruri rele. În acest sens trebuie interpretat și dictonul *Lupus in fabula* „nu vorbi de lup” sau expresia *nomina odiosa*. O altă interpretare este propusă de Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, care consideră că: „Oricare ar fi credințele și dogmele, cuvîntul simbolizează, în general, manifestarea inteligenței în limbaj, în natura ființelor și în creația continuă a universului; ea este adevărul și lumina ființei.” (Chevalier, Gheerbrant, 1993: 425). Această definiție generală nu eludează însă dihotomia Cuvînt divin (cuvîntul lui Dumnezeu și cel al Întelepciunii, care există înainte de Facerea lumii, în Dumnezeu, prin care a fost creat Totul) și Cuvînt întrupat (Întelepciunea a fost trimisă pe Pămînt pentru a revela secretele voinței divine; ea se întoarce la Dumnezeu)” (*Ibidem*: 425).

În tradiția biblică, Vechiul Testament impune tema Cuvîntului lui Dumnezeu: „Verbul (cuvîntul) era în Dumnezeu; preexistînd Creației, el a venit pe lume trimis de Dumnezeu Tatăl pentru a-și îndeplini misiunea, și anume să transmită lumii un mesaj de salvare; după îndeplinirea misiunii, el se întoarce la Dumnezeu Tatăl.” (*Ibidem*: 425), asociindu-l luminii, căci el lucește în întuneric: „Textele upanișadice asociază lumina, uneori focul, cuvîntului, iar în legende egiptene, ca și la vechii iudei, cuvîntul prezidează la creația universului. Primele cuvinte ale lui Atum sînt *fiat lux*. Jung arată că etimologia indo-europeană «ceea ce lucește este aceeași cu cea a termenului «a vorbi»» (Durand, 1977: 190). În acest sens, poetul transfigurează cuvîntul în „religie a iubirii” (Irimia, 2005: 105), căci iubirea – sentiment uman fundamental – devine expresie prin „*dulcele cuvînt*” (*Ibidem*): „*Inima mi-o fură și cu dulci cuvinte / Îmi șoptesc de dor*” (Eminescu, 1983: 11).



Cuvîntul reprezintă lăcașul imnurilor vedice: „Într-adevăr, Acesta e întreit: nume, formă și acțiune. Pentru mine, glasul (*vac*) este recitarea (*uktha*) lor, căci de aici pornesc toate numele. El este melodia lor, căci este de-o seamă cu toate numele. El este rugăciunea (*brahman*) lor, căci poartă toate numele.” (Cf. *Cele mai vechi Upanișade*, 1993: 36). În poezia eminesciană, noul Orfeu imprimă muzicalitate cuvîntului spre a-și exterioriza tumultul lăuntric: „*Să-ți cînt dulce, dulce tainic,/Cîntul jalnic / Ce-ți cîntam adeseori.*” (Eminescu, 1983: 8). Spre deosebire de logosofia greacă, cea indiană își focalizează atenția asupra rolului psiholingvistic al cuvîntului, insistînd pe psihodinamica acestuia: „Suflul răspîndit este Cuvîntul; de aceea, Cuvîntul se rostește fără a expira și fără a inspira” (*Ibidem*: 141). Spațiul traversat de Glas (*vac*) este un spațiu sacrificial, glasul avînd capacitatea de a realiza o emergență ontologică și cosmologică, asemenea luminii cu care este asociat: „Cel care știe aurul acestei melodii acela are aur. Într-adevăr, aurul său este răsunetul. Aurul este al celui care știe astfel aurul melodiei. Cel care știe temeiul acestei melodii, acela se-ntemeiază. Într-adevăr, temeiul său este glasul, căci întemeiat anume pe glas, suflul devine cîntecul acesta: «Din Neființă poartă-mi pașii spre Ființă/Din beznă poartă-mi pașii spre lumină,/Din moarte poartă-mi pașii spre nemurire!»” (*Ibidem*: 36).

Acest glas este atribuit de poet doar omului de geniu, simbolizat de Luceafărul care, metamorfozîndu-se din Neființă în Ființă, încearcă s-o ademenească pe pămînteană cu glasul său să transgreseze limitele: „*O, vin' odorul meu nespus [...] / O, vin' în părul tău bălai / S-anin cununi de stele, / Pe-a mele ceruri să răsai / Mai mîndră decît ele.*” (Eminescu, 1983: 107).

### De la *Cuvînt* la *simbol*

Definiția dată de Pseudo-Dionisie Areopagitul: „Cuvîntul este simbolul cel mai pur al ființei care gîndește și se exprimă singură sau a ființei care este cunoscută și prezentată de către altul.” (Eminescu, 1983: 425) esențializează secretul liricii eminesciene, în care cuvîntul dezvăluie vibrația sa lăuntrică, devenind „cutie de rezonanță” (Papu, 1979: 248) a ființei și cosmosului.

Poetul se dovedește a fi o conștiință *captivă* (în termenii lui Sartre), care surprinde în Cuvînt calea ideală de comunicare a ființei cu natura, a terestruului cu astralul: „*Dacă șoptesc un mic cuvînt/ Atrag și ceruri și pămînt/Căci să cutremur lumea pot/Dacă sărut, trăiește tot.*” (Eminescu, 1983: 542) și, totodată, puterea cuvîntului nerostit, revelator pentru profunda interioritate a simțirii: „*Și dacă glasul adorat / N-o spune un cuvînt / Tot înțeleg că m-ai chemat / Dincolo de mormînt*” (Ibidem: 231). Această treaptă supremă a cuvîntului eminescian este atinsă prin dezvăluirea *cuvîntului dinlăuntru*, desăvîrșit cîntec al totalității: „*Dulci cuvinte nențelese, însă pline de-nțeles*” (Ibidem: 129).

În lirica antumă, cuvîntul reprezintă produsul unei veritabile acțiuni de filtrare ce parcurge traseul de deslușire a esenței de la exterior la interior: „Restructurînd funcția de instrument al comunicării a limbii convenționalizate, limbajul poetic construiește un univers semantic și-l manifestă totodată la exterior, un univers de sensuri, poetice, care se exprimă pe măsură ce se desfășoară, într-un proces în care planul expresiei și planul semantic tind spre o îngemănare absolută. În această aspirație însă, își are originea și drama limbajului în concepția lui Eminescu.” (Irimia, 2005: 29).

Pentru M. Eminescu poezia, formă de memorie simbolică, „este autocunoaștere și autocritică” (Cassirer, 1994: 80), concepție exprimată în *Criticilor mei*: „*Unde vei găsi cuvîntul/ Ce exprimă adevărul?*” (Eminescu, 1983: 135)? Intenția poetului a fost aceea de a elibera energia latentă din substraturile cuvîntului pentru a re-crea micro- și macro-universul prin imagini și simboluri: „Poezia eminesciană nu mai este creație cu ajutorul limbii, ci creație în lăuntrul limbii (s.a.), prin recuperarea esenței originare a acesteia” (Irimia, : 6): „*Cu drept cuvînt de-aceea se prihănesc de carte/A sinelui antici din Asia departe.*” (Eminescu, 1983: 79).

Uneori, cuvîntul este simbolul vacuității spirituale sau emoționale a ființei umane: „Și de-aceea spusă voastră era sîntă și frumoasă,/Căci de minți era gîndită, căci din inimi era scoasă” (Ibidem: 87). Din această perspectivă trebuie interpretat versul „Înșirînd cuvinte goale/ Ce din coadă au să sune.” (Ibidem: 261), căci simbolul cuvintelor goale reflectă imaginea unui ins incapabil de a exprima vreo idee sau simțire; este cazul nu numai a poetului neinspirat, ci și a omului comun, limitat, convins de pustietatea interioară a cuvîntului. Micimea umană se conturează tot prin intermediul cuvîntului: „Cînd de tine se vorbește. S-a-nțeles de mai nainte/C-o ironică grimasă să te laude-n cuvinte.” (Ibidem: 89). Surprindem scopul demagogic al cuvîntului-elogiu gol pe dinăuntru datorită sufletului împietrit al celui care glăsuiește: „Patrioții! Virtuozii, ctitori de așezăminte,/Unde spumegă desfrîul în mișcări și în cuvinte.” (Ibidem: 129). Se evidențiază astfel antiteza dintre ființa comună și cea superioară; dacă pentru prima, cuvîntul își rezumă existența la simpla funcție de comunicare, pentru cea din urmă, însuși cuvîntul nerostit se relevă *plin de-nțelesuri*, purtător al spiritualității demiurgice: „Nu caut vorbe pe ales,/Nici știu cum aș începe/Deși vorbești pe înțeles/Eu nu te pot pricepe.” (Ibidem: 108).

Imaginea cuvîntului poetic devine simbolul contemplativității amare a iubirii, a lumii, a vieții și a morții: „Și risipești privirea-ți – cînd eu printr-un cuvînt/Din gura ta cea dulce, m-aș duce în mormînt.” (Ibidem: 259). În acest sens, este îndreptățită afirmația că „Oricît s-ar apropia de esența originară a limbii, limbajul poetic poartă cu sine povara naturii sale duale, ca limba, între componenta materială și cea ideală, reprezentînd latura exterioară și latura interioară se instituie o stare de tensiune permanentă. În actul de creație, poetul se confruntă tocmai cu această stare tensională pe care încearcă dacă nu a o anihila (fiind conștient de zădărnicia încercării), ci s-o acomodeze la exigențele poemului în curs de desfășurare” (Irimia, 2005: 29).

### De la *Cuvînt* la *Logos*

În gîndirea greacă, Cuvîntul-Logosul înseamnă nu numai fraza, discursul, ci și rațiunea, inteligența, ideea și sensul profund al ființei umane. De aici, ordinea universală (armonia om-natură-univers) și lumea rațională care are ca principiu călăuzitor ideea de bine. Heraclit consideră Logosul un imperativ moral care ghidează, datorită înțelepciunii, armonia curgerii cosmice. Pentru Socrate, cuvîntul înseamnă unica forță ce ordonează și

stăpânește universul, iar această idee este valorificată în *Scrisoarea I*: „Unul e în toți, tot astfel precum una e în toate.” (Eminescu, 1983: 88). Stoicii apreciază Logosul doar un dat potențial al omului: „cuvîntul era rațiunea immanentă în ordinea lumii. Pe baza acestei noțiuni, speculația Sfinților Părinți ai Bisericii și a teologilor a dezvoltat și analizat, de-a lungul secolelor, învățătura scripturii, și mai ales teologia Cuvîntului (Chevalier, Gheerbrant, 1993: 425). Dictonul biblic „La început era Cuvîntul, și Cuvîntul era cu Dumnezeu, și Cuvîntul era Dumnezeu” (*Ibidem*: 425) condensează toate semnificațiile acestui arhetip – Cuvîntul – și amintește de versul eminescian „Cere-mi cuvîntul meu dinții/Să-ți dau înțelepciune?” (Eminescu, 1983: 114), sugerînd menirea artistului-creator de a se transpune *ab initio*, de a imita gestul primordial, conturînd un nou univers, instituind o nouă lume prin versurile sale.

Cuvîntul acceptă în lirica eminesciană multiple semnificații, creînd corespondențe cu interpretarea menționată de Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, care realizează distincția *cuvînt uscat/cuvînt umed*, metafore ce sugerează, dincolo de existența eternă a cuvîntului, diferența dintre cuvîntul divin și cel uman. Această idee este exprimată în „A turna în forme nouă limba veche și-nțeleaptă” (Popa, 1989: 179), forma *nouă* reprezentînd Logosul uman, coborît în transcendent prin inițiere, iar limba *veche și-nțeleaptă* relevă dorința poetului de a recupera Logosul divin, înțelesul deplin întrupat de Mythos în *fagurele de miere* a cuvîntului scripturilor: „Cînd privesc zilele de-aur a scripturilor române,//[...] / Văd poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere.” (Eminescu, 1983: 21).

Energia sufletească a eului liric eminescian, izvorîta din impulsivitatea dorului nemărginit, se revarsă în cuvînt și aspiră să acceadă la Logos prin puterea Erosului: „A dorului/Cuvinte dă duioaselor mistere.” (*Ibidem*: 236). Perfecțiunea iubitei și a iubirii conferă sentimentul sacralității și purifică ființa, tentată a transgresa limitele finitudinii pentru a atinge plenitudinea existențială; acest transfer se realizează prin cuvînt: „Căci pentru care altă minune decît tine/Mi-aș risipi o viață de cugetări senine/Pe basme și nimicuri, cuvinte cumpănind.” (*Ibidem*: 268).

Rostirea poetică este susținută de cuvîntul „izvodit din necesitatea omului de a iubi, de a se apropia și de a se confunda cu universul din jur; dar cuvîntul fiind căldură sufletească, sărut omenesc, era și iluminare, – atît a omului, cît și a lucrurilor, a frumosului spațiu al lumii.” (Popa, 1989: 49).

### De la *Logos* la *Mythos*

Împărtășind convingerea exprimată de Pierre Emmanuel că „Nimeni nu este mai conștient decât poetul de puterea cosmică a Cuvîntului” (*Apud* Popa, 1989: 41), M. Eminescu vrea să restituie cuvîntului poetic calitatea de *primum movens* al începuturilor: „*Căci vrăjiți sînt trandafirii/ De-un cuvînt al Sfintei Vineri*” (*Ibidem*: 64).

Poetul Eminescu eliberează din Cuvînt o dublă experiență: cognitivă și ontologică cu scopul de a re-organiza structura lumii și a stabili consonanța dintre suflet și rezonanțele cosmice. Construită din cuvinte, poetul-arhitect a imaginat o scară pe care eul pășește, din cuvînt în cuvînt, pînă la propria-i identitate originară: „*N-o mai caut... Ce să caut? E același cîntec vechi,/Setea liniștei eterne care-mi sună în urechi*.” (*Ibidem*: 102).

Puterea magică a Cuvîntului se relevă din îngemănarea plăsmuitoare a două dimensiuni – sufletul și nemărginirea – astfel încît cuvîntul se dezvăluie re-esențializat, devenind imaginea eului pur, „supraconștiință a lumii” (Popa, 1989: 64): „*Dispar și ceruri și pămînt / Și pieptul tău se bate, / Și totu-atîrnă de-un cuvînt/Rostit pe jumătate*” (*Ibidem*: 119). Pentru Lucia Cifor, „puterea unui cuvînt din spațiul iubirii de a în-ființa o altă ordine a realului seamănă cu puterea de ontologizare pe care o are limba” (Cifor, 2005: 103). Asociat iubirii ca unică rațiune de a fi, care transgresează marginile creatului, cuvîntul iubitei devine fondator de noi lumi, dînd sens existenței, așa cum se întîmplă în *Ce e amorul?*, unde ființa este subordonată unei chemări ancestrale care se înfiripă prin Logos. El se asociază ideii de predestinare fiindcă prin cuvîntul care eliberează iubirea omul se află în postura de a participa la sensurile originare ale lumii. Iubirea devine temeiul armonizării universale, dînd intensitate și densitate de ființare cuvintelor: „*Dar nu mai pot. A dorului tărie/Cuvinte dă duioaselor mistere*.” (Eminescu, 1983: 170). Rolul poetului este acela de a duce în vecinătatea absolutului starea de trăire a ființei: „*Ea se uită, se tot uită, un cuvînt măcar nu spune/Rîde doar cu ochii' lacrimi, spărietă de-o minune*.” (*Ibidem*: 71).

Prin Logosul creator și ordonator, aflat înlăuntrul cuvîntului, Eminescu tinde a recupera esența spiritului, conținută de Logos pentru a parcurge drumul invers al Oceanelor gîndirii, asemenea lui Hyperion, și a ajunge la Mythos, esența supremă: „*Văzînd că toată lumea îmi asculta cuvîntul,/În valurile Volgăi, ceream cu spada vad*.” (*Ibidem*: 83).

Suspendat între Cer și Pămînt, cuvîntul amplifică misterul latent al lumii, sugerînd posibilitatea de a recupera condiția primă a Logosului divin:

„Stă cuvioasă, tristă, pustie și bătrână,/Și prin ferestre sparte, prin uși țiue vîntul –/Se pare că vrăjește și că-i auzi cuvîntul –/Năuntru ei pe stîlpii-i păreți, iconostas,/Abia conture triste și umbre au rămas.” (Ibidem: 62). Arta poetului se vădește în re-considerarea unității primordiale prin cuvînt, încercînd să apropie timpul uman de cel mitic prin regăsirea de sine în idealitate.

### Concluzii

În termenii lui Lucian Blaga, Eminescu scoate „cuvintele din starea lor naturală și le transpune în starea lor de grație” (Blaga, 1992: 121), imprimîndu-le lumină pentru a-i servi drept călăuză în drumul spre i-limitat, spre absolutul omului de geniu. Cuvîntul reprezintă punctul extrem care ne poate scoate din eul empiric și ne conduce spre trăirea eului nostru originar pînă la absolutizarea sa. Nu întîmplător, aceeași Lucia Cifor consideră cuvîntul eminescian „un semn poetic absolut”, „simbol de circulație universală” și îl așază în centrul creației poetice eminesciene opinînd că „nucleul său semantic îl constituie *manifestarea ființei* (ori a *adevărului* ei) *în și ca limbaj*” (Cifor, 2005: 97).

Cuvîntul relevă la Eminescu conceptul de limbaj-gîndire, însumînd pe calea intuiției „reprezentarea virtuală a cuvîntului cu realitatea absolută, Unul absolut care se dispersează prin limbaj – suflu, strofă, melodie – dar, după parcurgerea treptelor Multiplul se reunește în Unul: «Seva omului este Cuvîntul; seva Cuvîntului este strofa; Strofa este Cuvîntul; melodia este suflul. Într-adevăr, Cuvîntul și suflul, strofa și melodia, acestea sînt pereche. Perechea aceasta se unește în silaba Om».” (Ibidem: 139). Aceeași interpretare se regăsește și-n *Dicționarul de simboluri*: „Unul, unicitatea primară, este cifra Stăpînului Cuvîntului și a Cuvîntului însuși. Același simbol cuprinde noțiunile de căpetenie, de cap, de conștiință și cea a dreptului primului născut. La un nivel și într-un context diferit, ideea analoagă transpare la Jakob Boehme, pentru care Verbul, cuvîntul lui Dumnezeu, înseamnă mișcare sau viață a divinității și toate limbile, forțele, culorile și virtuțile sălășluiesc în Verb sau cuvînt.” (Ibidem: 424). Reintegrîndu-se în armonia universală prin cuvînt, poetul i-a atribuit valențe orifice și regeneratoare, o putere magică de a ilumina sensul originar.

Valorificînd fiecare nuanță izvorîită dinafara și dinăuntru cuvîntului exprimat și neexprimat, uneori intuit în glasul codrului, izvorului, dorului sau muzicii sferelor, spiritul creator eminescian își asumă statutul de Creator,

captînd abisul primordial al neființei și revelîndu-l ființei: „În felul acesta, poetul scrie și citește Cartea, el este demiurg și mag. Cititorul, înscris în spațiul limbii convenționalizate, nu poate trece de exterioritatea poemei care îl introduce în cunoașterea fenomenală a lumii și îl reține aici «*Ne-nțeles rămîne gîndul/ Ce-ți străbate cînturile*».” (Irimia, 2005: 29).

Fascinat de *ne-marginile* cuvîntului, poetul sintetizează în creația sa gîndirea și imaginația creatoare a universului, prin actul ogîndirii ființei și materiei în spațiul-matrice al limbajului: „Eminescu stăpînește, din tot adîncul său, universul cuvîntului românesc.” (Papu, 1979: 252).

### BIBLIOGRAFIE

- Dumitru Irimia (coord.), 2005, *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Semne și sensuri poetice*, vol. I, Arte, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași.
- Gh. Bulgăr, 1980, *M. Eminescu-coordonate istorice și stilistice ale creației*, Editura Junimea, Iași.
- Gh. Bulgăr, 1971, *Studii de stilistică și limbă literară*, Editura Didactică și Pedagogică, București.
- Ernst Cassirer, 1994, *Eseu despre om. O introducere în filosofia culturii umane*, Traducere de Constantin Cosman, Editura Humanitas, București.
- Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, 1993, *Dicționar de simboluri*, vol. I (A-D), Editura Artemis, București.
- Lucia Cifor, 2005, „Cuvînt”, în Dumitru Irimia (coord.), 2005.
- Mihai Drăgan, (coord.), 1972, *Eminescu și clasicismul greco-latin. Studii și articole*, Editura Junimea, Iași.
- Mircea Eliade, 1994, *Imagini și simboluri*, Editura Humanitas, București.
- M. Eminescu, 1985, *Poezii*, Editura Minerva, București.
- M. Eminescu, 1963, *Poezii*, ediție îngrijită de Perpessicius, Editura pentru Literatură, București.
- Ivan Evseev, 2001, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Amarcord, Timișoara.
- C. G. Jung, 2003, *În lumea arhetipurilor*, , Editura Jurnalul Literar, București.
- Victor Kernbach, 1978, *Miturile esențiale*, Editura Științifică și Enciclopedică, București.

- Ion Pogorilovski, 1987, *Arhetipul expresiei lirice românești*, Editura Cartea Românească, București.
- G. Ibrăileanu, 1974, *Eminescu*, Editura Junimea, Iași.
- I. Negoțescu, 1980, *Poezia lui Mihai Eminescu*, Editura Junimea, Iași.
- Edgar Papu, 1979, *Poezia lui Eminescu*, Editura Junimea, Iași.
- Ioana Em. Petrescu, 1978, *Eminescu – Modele cosmologice și viziune poetică*, Editura Minerva, București.
- George Popa, 1989, *Prezentul etern eminescian*, Editura Junimea, Iași.
- Tudor Vianu, 1974, *Eminescu*, Editura Junimea, Iași.
- \*\*\* *Cele mai vechi Upanișade*, 1993, Editura Științifică, București.



## **SECȚIUNEA IV**

### **PUBLICISTICĂ**

**OANA PURICE** (București), **CRISTINA ȚOLESCU** (Iași),  
**GEORGIANA MARCU** (Bacău)



## Antimodernul Eminescu

În *main-stream*-ul teoriilor și interpretărilor literare nu mai apare de mult exclusivitatea criteriului estetic, ba mai mult, uneori el este de-a dreptul scufundat de noile abordări sociale, politice, antropologice, etnologice. Studiile realizate de unii cercetători ca Hayden White, Pierre Bourdieu sau Fredric Jameson au reproiectat viziunile asupra literaturii moderne și contemporane, europene sau americane, aceste perspective *revitalizând* spațiul literar. Un asemenea proiect (desigur, la scară mult mai mică) a început Toader Paleologu într-un articol publicat în 1999 în *Dilema veche*, unde atrăgea atenția asupra faptului că pentru contemporani Mihai Eminescu a fost în primul rând „unul dintre principalii lideri de opinie” ai partidului conservator, și apoi, un poet; el atrăgea astfel atenția asupra faptului că o receptare pertinentă a lui Eminescu nu poate evita această realitate. Bineînțeles această „însănătoșire”<sup>1</sup> a continuat și, alăturându-se ei, lucrarea de față propune o nouă interpretare: Eminescu – poet *antimodern*, în termenii discutați de Antoine Compagnon în cartea sa *Antimodernii. De la Joseph de Maistre la Roland Barthes*. Acest demers nu urmărește lansarea unei polemici cu perspectivele critice anterioare ci, din contră, aduce (poate) o completare a viziunii asupra operei lui Mihai Eminescu (concentrându-se pe o parte a publicisticii dar și, pentru un aspect al demonstrației, pe poezie), mizând pe complexitatea și pluralitatea ei.

Pentru o mai bună așzare în discursul critic, se cere o clarificare a conceptului, așadar definirea proprietății termenului. În cartea publicată pentru prima dată la editura Gallimard în 2005, Antoine Compagnon realizează o analiză a literaturii franceze (dar nu numai) printr-o cheie relativ nouă, el așezând foarte mulți dintre scriitori sub un nume comun – *antimoderni*. Încă din introducere, el clarifică o situație: antimodernii nu se identifică cu reacționarii, conservatorii, retrograzii și nemulțumiții de epoca lor; ei sînt modernii văzuți din alt unghi, căci, „în ciuda prefixului său agonistic, antimodernul este un concept în primul rând inclusiv și apoi exclusiv” (Mircea Martin în prefață, Compagnon, 2008: 7). Mai exact,

---

<sup>1</sup> Termenul este folosit de C. Noica în *Miracolul eminescian*.

„antimodernii sînt modernii care nu se împacă mai deloc cu Timpurile moderne, cu modernismul sau cu modernitatea, sau modernii fără voie, modernii sfîșiați între mai multe tendințe” (*Ibidem*: 11).

Compagnon identifică nașterea realității de *antimodernitate* cu Revoluția Franceză de la 1789, ca „ruptură decisivă și cotitură fatală” (*Ibidem*: 13) și îl numește pe Charles Baudelaire prototipul antimodernității (mai exact, cel care opune rezistență *modernizării*). În a doua parte a lucrării sale discută despre Baudelaire, Joseph de Maistre, Francois-René de Chateaubriand (ca fondatori ai conceptului), Peguy, Albert Thibaudet, Roland Barthes, dar și de Pascal, Arthur Schopenhauer sau Emil Cioran. Mircea Martin surprinde foarte bine esența acestei antimodernități, spunînd că deși antimodernii resping soluția revoluționară, excesele și abuzurile, ei sînt moderni în măsura în care sînt „înnoitori în ordine estetică și critici la adresa modernității” (Compagnon, 2008: 8).

Pentru a discuta încadrarea unui scriitor ca antimodern, Antoine Compagnon folosește șase criterii, urmînd ca în prima parte a cărții să se oprească la definirea și exemplificarea lor. Acestea sînt *contrarevoluția*, *anti-Iluminismul*, *pesimismul*, *păcatul original*, *sublimul* și *vituperarea* și vor constitui capitolele acestei lucrări.

Avînd aceeași viziune integratoare, Mircea Martin îi propune ca antimoderni pe Lucian Blaga, pe Fundoianu și pe Caragiale, iar Sorin Alexandrescu pe Eliade, Cioran, Mircea Vulcănescu sau Brîncuși. Lucrarea de față lărgeste cadrul lui celor doi esești și încearcă o justificare a antimodernității lui Mihai Eminescu, urmînd să se oprească asupra unor texte publicate în ziarul *Timpul* între anii 1876-1882, care par să ilustreze cele șase criterii enunțate mai sus (observînd și notînd gradul relativ al aplicării lor). Ceea ce legitimizează observarea acestui fragment din opera lui Eminescu și încadrarea lui în teoria lui Compagnon este o idee pe care Sorin Alexandrescu o susține într-unul dintre eseurile sale: „perioada modernă a început în România în ultimul pătrar al secolului al XIX-lea, printr-o violentă ruptură dintre politică și cultură: prima introducea și apăra prin fapte modernitatea, a doua o critica și o discredita prin mass-media de atunci: discursurile politice, presa, literatura și arta”(Alexandrescu, 2008: 132).

Important de menționat este faptul că nu se dorește apropierea forțată a poetului român de scriitorii comentați de Compagnon sau înscrierea neproductivă într-o galerie universală pentru a satisface orgoliul național, ci

mai curînd un proces invers, de extindere a teoriei acestuia capabile să acopere și spațiul literar românesc.

### Contrarevoluția

Cînd discută despre acest prim concept, Compagnon are ca referință îndeosebi Revoluția Franceză. Cel mai evident moment revoluționar cu care Eminescu ar putea polemiza este Revoluția de la 1848, dar, după cum o vor arăta articolele sale publicate în ziarul *Timpul*, nu către ideea în sine de revoluție se îndreaptă nemulțumirile lui Eminescu, ci către maniera eronată în care cei mai mulți dintre urmașii acestei revoluții au înțeles să îi aplice principiile.

Pentru Compagnon, „contrarevoluția este inseparabilă de revoluție; este dublul ei” (*Ibidem*: 27); mai mult, contrarevoluția este fascinată de revoluție. Încă de la începutul discuției sale, Antoine Compagnon diferențiază între *antirevoluție* (anasamblul forțelor are în opun rezistență) și *contrarevoluție* (cea care realizează o teorie a revoluției). În disputa ideologică avută cu tendițele liberale (promotoare ale unor valori revoluționare), Eminescu își asumă poziția „reacționară”<sup>2</sup>, dar nu întîrzie să își justifice teoria prin apelul la necesitatea unei *acțiuni* adaptate situației curente a statului, care să vină în consolidarea structurii sale interne, și nu una alogenă, care să se placheze neproductiv pe aceasta: „De aceea, dacă tendințele și ideile noastre se pot numi reacționare, epitet cu care ne gratifică adversarii noștri, această reacțiune noi n-o admitem decît cu înțelesul pe care i-l dă fiziologia, reacțiunea unui corp capabil de a redeveni sănătos contra influențelor stricătioase a elementelor străine introduse înlăuntrul său” (*Opere politice II*, 1998: 82).

La fel de importantă pentru Compagnon în susținerea caracterului antimodern este poziția scriitorilor față de votul universal, o reformă a Revoluției de la 1848. Toți cei pe care îi analizează sînt împotriva acestei libertăți civice, ei îi opun mulțimii elita inteligenței. Mihai Eminescu pare să fie un ilustrator remarcabil al pledoariei lui Compagnon în această chestiune, întrucît articolele sale din *Timpul* au multiple trimeri la instaurarea votului

---

<sup>2</sup> Nu se poate folosi sensul plin al cuvîntului, întrucît în contextul secolului XIX, ca „secol al națiunilor”, mișcarea *reacționară* (împotriva imperialismului) era mai degrabă o acțiune dominantă în Europa, a prim-planului politic și social, și nu una de nișă, a unui grup izolat.

universal. „Cerînd sufragiul universal, cer despotismul”, spunea Eminescu în *Încă de pe cînd ne căutau ceartă...*, articol semnat la 2 august 1880, dar cu un an mai devreme explică foarte clar (deși vine în contrasens cu ideile democratice) de ce susține censul ca formă legitimă de a alege grupul conducător: votul universal „face ca votul celui cu minte să aibă aceeași greutate cu a celui nerod, c-un cuvînt, e exploatarea celui ce are ceva prin cel ce n-are nimic, a celui învățat prin cel ignorant”<sup>3</sup> (*Ibidem*: 64). Nuanțînd „pericolul democrației” prin exemplul ei cel mai convingător, SUA, Eminescu adaugă la actele provocatoare de haos și de „distrugere a civilizației” demersurile „unor Flea sau P. Ghica” în vederea emancipării femeilor.

Așadar, „secretul vieții lungi a unui stat” nu este numai existența unui grup conducător exclusiv masculin (de altfel ideea intrase în spiritul veacului), ci și oligarhia ca formă de guvernămînt, prin păstrarea „ierarhiei meritului”. Alăturîndu-se antimodernilor propuși de Compagnon, Eminescu nu confirmă utilitatea principiilor de bază ale Revoluției Franceze: „niciodată egalitatea legală nu va șterge inegalitatea înăscută sau pe cea cîștigată cu munca” (sentința pronunțată în articolul *Credem că destul am vorbit* din ianuarie 1879). Exemplul acesta are puterea de a ilustra caracterul antistîngist al antimodernilor, exprimat mai clar de ideea lui Baudelaire, pe care îl citează și Compagnon: „Numai guvernămîntul aristocratic este rezonabil și sigur. Monarhia sau republica întemeiate pe democrație sînt la fel de absurde și de slabe” (Baudelaire, 1968: 301).

Într-un alt articol, de data aceasta din 1877, este dezbătută aceeași problemă, însă aici „virulența polemică și îndrăznelile lexicale profane” (Spiridon, 2003: 40) se combină ajungînd la parodiarea dictonului Revoluției Franceze, nu numai la respingerea lui: „Da’i șoseaua rea, încît ți se frînge caru-n drum? Libertate, egalitate și fraternitate și toate vor merge bine. Dar se înmulțesc datoriile publice? Libertate, egalitate și fraternitate dă oamenilor și s-or plăti” (*Ibidem*: 256). El apare, astfel, un contrarevoluționar care refuză progresul schematic, un antimodern care „întreține o viziune organicistă și

---

<sup>3</sup> Combătînd reacționismul de care sînt acuzați, Eminescu clarifică faptul că Partidul Conservator susține inegalitatea constituțională a drepturilor politice, nu a celor private (îndepărtîndu-se astfel de imaginea despotică pe care oponenții politici le-o atribuiau).

ierarhizată a societății” (Compagnon, 2008: 83), idee care face trecerea către cel de-al doilea reper utilizat de Compagnon.

### Anti-Iluminismul

Pentru cel de-al doilea criteriu lucrurile ar trebui să fie mai ușor de perceput, întrucât este un fapt unanim acceptat de critici și teoreticieni acela că romantismul se opune raționalismului și pozitivismului iluminist. Astfel, doar simpla enunțare a conceptului de *anti-Iluminism* ar trebui să-l proiecteze pe Eminescu în rîndul antimodernilor – susținută de declarația lirică din *Eu nu cred nici în Iehova*: „Nu mă-ncîntați nici cu clasici, /Nici cu stil curat și antic-/ Toate-mi sînt deopotrivă,/ Eu rămîn ce-am fost: romantic” (*Opere alese, II*); dar și aici, discuția se adîncește insistînd pe diferite detalii definitorii. Ca și în cazul motivului dezbătut mai sus, demonstrația va avea în vedere în special textele publicistice ale lui Mihai Eminescu – întrucât și teoria lui Compagnon urmărește o ideologie -, cele poetice venind să le susțină pentru o validare estetică.

Antimodernii opuneau experiența istorică cultului excesiv al rațiunii, idealismului și utopismului Epocii Luminilor. Această poziție anti-Iluministă a antimodernilor îl determină pe Compagnon să vorbească despre empirismul sau chiar de pragmatismul lor; ei par a se inspira din Machiavelli și a-l prefera pe Pascal lui Descartes.

Într-un articol publicat în august 1879 – *Exprimată în termenii cei mai generali...* – Eminescu dezbate deosebirea dintre liberali și conservatori în funcție de abordarea naturii statului, punctul fiecăror de vedere permițînd încadrarea lor în cele două paradigme propuse și descrise de Compagnon – *moderni*, respectiv *antimoderni*. În timp ce liberalii vedeau statul ca „productul unui contract, răsărit din liberul arbitru al locuitorilor, indiferentă fiind originea, indiferentă istoria rasei” (*Opere politice II, 1998: 81*), conservatorii sînt mai aproape de viziunea empirică, antimodernă: statul este un „produs al naturii, determinat de o parte prin natura teritoriului statului, pe de alta prin proprietățile rasei locuitorilor” (*Idem*)<sup>4</sup>. Așadar, față de statul care „nu e cu mult mai mult decît o mașină”, Eminescu susține imaginea statului ca „un organism viu”, părere care justifică adeziunea lui față de ideile organiciste ale lui Maiorescu.

---

<sup>4</sup> Referința nu este singulară; ea mai apare la fel de explicită și în articolul din 1880, *Revoluția și revoluționarii*.

Lectura textelor eminesciene publicate în *Timpul* între 1876 și 1882, arată caracterul ambivalent atât al personalității autorului, cât și al operei lui, trăsătură identificată de Antoine Compagnon ca definitorie pentru antimodern (și Nicolae Manolescu nota în *Istoria...* sa: „în ciuda opiniilor sale conservatoare, e un disident” [Manolescu, 2005: 402]). Ambivalența aceasta se va regăsi în articole care punctează clar importanța modernizării statului (așadar „alăturarea” taberei liberale), în contrast cu militarea pentru moderația progresului și în cele în care lîngă o afiliție anti-Iluministă se așază critica unei societăți dogmatice, încremenite. Pentru prima pereche aparent antinomică se cere reactualizarea diferenței dintre antirevoluție și contra-revoluție menționate anterior, aducîndu-se aminte faptul că antimodernul nu este un antirevoluționar, ci el teoretizează revoluția, fiind împotriva progresului agresiv. Astfel, în *Credem că destul am vorbit...*, nu pregetă să susțină beneficiile pe care ideologia liberală (cea ideală, neechivalentă cu aplicarea ei defectuoasă sau cu practianții ei) le aduce<sup>5</sup>: „toate inconvenientele sistemului liberal se pot înlătura prin muncă, căci sistemul libertăților e sistemul muncii; [...] fără muncă și fără capitalizarea ei, adică fără economie, nu există nici libertate” (*Opere politice II*, 1998: 62). Nu susține, într-o manieră retrogradă, arhaicitatea socială, economică, ci conștientizează importanța modernizării statului, dar printr-un sistem legislativ și juridic funcțional și corect aplicat. Pentru cea de-a doua ambivalență tot un articol din *Timpul* va putea fi edificator. Parcă inspirat de teoria lui Compagnon, Eminescu explică natura anti-Iluminismului său, deci aparenta adeziune la spiritul medieval – după ce anterior condamnase fanariotismul. Vorbind despre stadiul feudalității pe care reacțiunea europeană și l-a luat ca ideal, Eminescu notează: „Întrucît acest stadiu conține însă elemente de adevăr, elemente de ordine *naturală* a lucrurilor, noi o admitem, întrucît nu, nu” (*Ibidem*: 82). Astfel el se așază exact în poziția pe care Compagnon o atribuia antimodernilor: „modernii care nu-și fac mari iluzii cu privire la modernitate” (Mircea Martin în Compagnon, 2008: 12) și sînt capabili să recupereze valorile reale ale trecutului; așadar - acceptarea ideii de progres, dar rezistență față de fanatismul acestuia.

---

<sup>5</sup> Într-un articolul din *Dilema veche*, Toader Paleologu chiar afirmă cu certitudine: Eminescu „adera cu patimă la unele valori scumpe oricărui liberal adevărat: libertatea de expresie și proprietatea privată”.



Cel mai important aspect al anti-Iluminismului este, cum s-a discutat și mai sus contestarea continuă a legii progresului. Baudelaire o numea „torță obscură” și credea că în orice context „credința în progres este o doctrină de leneși, o doctrină bună pentru belgieni. Este cea a individului care contează pe vecinii săi pentru a-i face treaba” (Baudelaire, 1964: 298). Nu la fel de virulent ca poetul francez și nici ca Emil Cioran citat de Compagnon („ideea de progres dezonoarează intelectul” [cit. în Compagnon, 2008: 76]), Eminescu (poate mai mult din rațiuni de politică a ziarului, decît din convingeri personale absolute), îi identifică pe liberali cu cei vinovați de starea de criză a societății: „printr-un exagerat liberalism și prin legiuri cosmopolite, au prefăcut țara într-un loc neutru de colonizare pentru toate elementele străine de primpejur” (*Opere politice II*, 1998: 48). Făcînd trecerea spre spațiul poetic, există și acolo poziții anti-Iluministe de condamnare a progresului necontrolat; în *Icoane vechi și icoane nouă*, este ironizată atitudinea *ultramodernă* a junilor *corupți* de modele europene: „această tinerime veselă și ușoară trăiește în România și se trezește în Franța [...] vorbind o păsărească coruptă” (*Opere alese II*).

### Pesimismul

Din început, Compagnon așază sub acest concept disperarea, melancolia, doliul, *spleen*-ul, sentimentul de *mal de siècle*, dezamăgirea, pîrînd să-i risipească semnificația și să piardă coeziunea demersului său. Apoi teoreticianul, citîndu-l pe Roland Barthes, descrie foarte concis viziunea sa asupra *pesimismului*, eliminînd suspiciunile anterioare: “pesimismul antimodernului nu conduce la apatie – dimpotrivă, optimismul, credința în progress îl fac pe om leneș – ci la activism; pesimismul dă energia fie a disperării, fie a <<vitalității disperate>>” (Compagnon, 2008: 78).

În studiul *Mihai Eminescu*, Tudor Vianu considera că în timp ce “pesimismul European este activ”, “pesimismul lui Eminescu este contemplativ”, vorbind chiar de o “blîndețe relativă” a acestei raportări la lume (Vianu: 1974, 70). Vianu ia în calcul, desigur, doar opera poetică a lui Eminescu și demonstrația sa pare să se susțină; altfel stau, însă, lucrurile în ceea ce privește publicistica eminesciană, unde poziția lui se apropie de cea discutată de Compagnon. De cele mai multe ori ecoul nemulțumirii lui se transformă în soluții alternative. După ce se întreabă despre cum pot exista „oameni fără tărie în șira spinării, fără coeziune în creieri”, Eminescu ajunge

la o sintagmă aproape axiomatică: „lumea mergînd din ce în ce mai rău, are s-ajungă ca oamenii aceia să aibă vază” (*Opere politice III*: 1999, 577). Dar pesimismul lui nu se oprește la nivelul unei conteplații, căci într-un articol anterior al aceluiași an, 1880, el propune: „Nu oamenii, sistemul caută să-l schimbați. Acest sistem de corupere a caracterelor, de distincție a nemeritului, de exclusivism de partid trebuie înlăturat” (*Ibidem*: 556)

Compagnon identifică două moduri de manifestare a pesimismului antimodern: ca anxietate individuală ce rezultă din convingerea asupra decadenței istorice („viața noastră e o ironie/ Minciuna-i rădăcina ei”, în *Demonism*) și ca scepticism istoric (acestuia din urmă i se poate adăuga în cazul lui Eminescu și cel religios, dacă se au în vedere cel puțin imaginile ironice ale preotului-greier și dascalului-*cariu* din *Melancolie* – ca să ne oprim pentru început la textele poetice). Ideea de măreție și decădere din *Memento mori*, contrastul dintre figurile trecutului și cele ale prezentului din *Epigonii*, „disperarea” din finalul *Scrisorii III* nu sînt singurele imagini ale acestui pesimism. Textele publicistice îl conține de asemenea; în 1881, vorbind despre retragerea temporară din atenția publică a lui Ion Brătianu, Mihai Eminescu lansează o concluzie descurajatoare: „după cîte se vede, însă, hoții buni de pușcărie și precupeții intereselor publice buni de carantină vor continua a face legi și a guverna” (*Ibidem*: 613), continuată de o frază, ce-i drept, parcă extrasă din poemele amintite mai sus: „așa e scris în cartea sorții ca în țara noastră să nu se facă mai bine” (*Idem*.).

Preluînd-o din Chateaubriand, Compagnon stabilește ca reper al antimodernității sintagma „om al timpului tău” (rezumă dilema antimodernului care privește înspre trecut și agreează prezentul, luptînd astfel împotriva lui însuși). Eminescu, cel din poezie sau publicistică nu urăște prezentul și nici nu idealizează trecutul cu intenția unei recuperări totale a lui, a unei involuții către formele politico-sociale arhaice. El contrapune contemporaneității trecutul doar pentru a-i recupera ei consistența și stabilitatea pierdută, fiind astfel un „om al timpului său”. Atunci cînd anunță ridicarea în Ploiești a unei „statui a Libertății”, Eminescu își începe articolul (21 iunie 1881) cu imaginea statuii lui Heliade-Rădulescu, trimițînd la importanța acestei personalități asupra caracterului culturii române; dar nu o face în spiritul retrograd al tînjirii după epoci apuse, ci pentru a oferi „virtuoșilor cetățeni cu chef mult” ce vor sărbători inaugurarea din noua republică un model.

### **Păcatul originar**

Dacă la celelalte criterii de antimodernitate referințele la textele eminesciene păstrau evidența, în cazul păcatului originar o discuție *ad litteram* folosind teoria lui Compagnon este riscantă, fiind susceptibilă de forțări hermeneutice. De aceea, se va avea drept reper următoarea afirmație: „Poate nu toți antimodernii au fost obsedați de păcatul originar, însă toți au fost marcați de Schopenhauer” (Compagnon, 2008: 130), urmărindu-se „funcționarea” *răului* (prin inspirația filosofului german) în câteva dintre poeziile lui Eminescu.

Cum s-a văzut la începutul acestei lucrări, Sorin Alexandrescu împarte agenții modernității din secolul al XIX-lea în cei politici și cei culturali, continuând în eseu său prin a-l alătura pe Eminescu celor din urmă, care manifestă o opoziție vizibilă față de primii. Avînd „o poziție negativă față de liberalism, revoluție sau miturile modernității [...], cît și față de tradiționalism” (Alexandrescu, 2008: 127), Eminescu alătură ideii de *rău* două imagini: fanarioții și liberalii. Într-un articol din 6 iunie 1880, el chiar le asociază: „caracterul epocii liberale a României e identic cu acela al epocii fanariote: o exploatare neomenoasă a poporului, fără a i se da nimic în schimb pentru sacrificiile ce le aduce statului” (*Opere politice III*, 1999: 559); după câteva numere, la sfîrșitul lunii iunie, el chiar confirmă: „monstruozițările guvernului Brătianu [...] sînt chiar mai rele decît [cele din n.m.] vremea fanarioților” (*Ibidem*: 562). Poate o deviație a concepției „păcatului originar” are loc aici: dacă acesta presupune o vină moștenită, transmisă succesiv, în textele lui Eminescu *răul* este împrumutat, sau mai degrabă copiat din spațiul vestic; astfel între „radicalii din Franța” și „roșii noștri” (expresii din articolele din *Timpul*) există deosebiri, dar există și multe trăsături comune, pe care Eminescu le găsește ca imagini ale unui păcat plasat nu la originea lumii, ci la cea a constituirii României ca stat național: „mărginirea intelectuală, invidia, ura contra a tot ce răsare prin vreo superioritate oarecare asupra nivelului de rînd, c-un cuvînt, toate păcatele unui caracter rău” (*Ibidem*: 574).

Una dintre consecințele păcatului biblic este, așa cum se știe, pierderea Paradisului, *înstrăinarea* omului de starea sa primordială. Mergînd pe paralela de mai sus (poate că este exagerată, dar ea nu ne aparține, ci rezultă din discursurile lui Eminescu din *Timpul*), efectul acestui *rău* – liberalii, acești „noi fanarioți” – este tocmai pierderea libertății ca națiune; practica politică a „d-lui Brătianu”, crede Eminescu, va face ca „poporul

istoric al țării să prefere chiar dominațiunea străină”, iar „coruperea sistematică a spiritelor” va „înstrăina deplin țara” (*Ibidem*: 613).

Polemica virulentă cu ziarul *Românul* „a cărui hrană zilnică a fost calomnia și injuria” (*Ibidem*: 620) este o temă frecventă a publicisticii eminesciene. Ziarul, de altfel, este partizanul direcției politice liberale (la care a activat și ironizatul C.A. Rosetti), așadar ziarul guvernamental; poziția critică extremă a articolelor din *Timpul* – publicația opoziției – este astfel justificată. Figurile liderilor liberali sînt însoțite de activitatea *Românului* în procesul amintitei destabilizări a unității naționale, Eminescu văzînd în cotidianul oponent, la fel, o sursă a răului social. Ca unul care „a semănat ura și dezbinarea” (*Ibidem*: 621), acest ziar pare a fi cauza sărăcirii poporului: „pentru acești ignoranți nesățioși [...] se vinde patul, vaca, oaia, cenușa din vatra țaranului” (*Ibidem*: 626) și, mai mult, cel care a degradat „tot ce țara asta avea mai respectabil, onest și de caracter, tot ce ea avea mai vechi și tradițional” (*Ibidem*., 629). Nemulțumirea lui Eminescu atinge cote maxime: „din țaranca sprintenă, vioaie, deșteaptă, cum era România acum douăzeci și cinci de ani, acești străini au ajuns în sfîrșit a face această lume spoită, bolnavă, plină de paraziții Orientului și Occidentului, o lume matură pentru spital” (*Idem*). Astăzi, desigur, fraza ne apare comică și de neacceptat într-un discurs publicistic profesionist; aceasta fiindcă, așa cum remarcă Sorin Alexandrescu, acum „nu mai putem vorbi de naționalism în mod pozitiv” (Alexandrescu, 2008: 110), ținînd cont de conotațiile pe care le-a căpătat termenul de-a lungul istoriei secolului al XX-lea. Dar nu trebuie omis faptul că articolul este scris în anul 1881 și este așadar departe de caracterul excesiv, nociv al accepțiunii moderne, acest patos fiind explicat nu doar prin conflictul ideologic dintre cele două tabere politice, dar și justificat de spiritul unui *veac al naționalităților*, marcat de căutarea și afirmarea sentimentului național, împotriva influențelor alogene.

În acest sens, exagerările stilistice (uneori împinse, cum am văzut spre comic) vin în concordanță cu principiile Partidului Conservator și, chiar dacă nu reflectă convingerile strict personale ale redactorului Mihai Eminescu (aspect relativ greu de demonstrat), ele au rolul de a susține polemica dintre cele două tabere politice, sau, mai apropiat demonstrației acestei lucrări, de a accentua diferența dintre spiritul modernizator și cel antimodern al epocii (integrînd, desigur, aceste trăsături în economia întregului eseu).

### Sublimul

Situația *sublimului* în studiul lui Compagnon este la fel de atent discutată ca și celelalte figuri propuse anterior, însă ea pare mai fragilă, mai greu de controlat. Deși conceptul are trimiteri mai largi decât permite această comunicare, se va organiza discursul pe două paliere distincte și întrucât este o categorie estetică, discuția va avea în vedere în special textele poetice.

Prima direcție luată în considerare este teoria kantiană asupra sublimului, citată de Compagnon. Filosoful diferențiază sublimul de frumos (opus primului prin forma sa finită) și găsește apoi două categorii ale sublimului: cel matematic („mare la modul absolut”, aparținând naturii imediate) și cel dinamic. Dacă pentru sublimul matematic exegeza eminesciană este suficient de explicită, nemaifiind nevoie de o reluare a motivelor care îl constituie (se pot aminti doar imagini precum „deșerturi lungi și depărtate”, „munți bătrâni și păduri mărețe”, „mii talazuri censpumate trec” – așadar naturalul copleșitor specific liricii lui Eminescu), cel de-al doilea ar putea primi o discuție mai amănunțită. Entități ale sublimului sînt geniul, daimonul sau zeul. În *Andrei Mureșanu*: „Satan- geniu al disperării[...], geniu mîndru, plin de-ndărătnicie”. Satan nu mai este o ipostază a înfricoșării, ci instanța pe care personajul o invocă și cu care se identifică prin dorința de răzvrătire: „acum pricep eu gîndu-ți, căci zvîrcolirea mării/ Trăiește-acum în mine.”. Sublimă, pe lîngă această apropiere, este și pendularea personajului între cei doi poli ai transcendenței. Pe ideea geniului capabil să perceapă sublimul este și finalul poemului *Preot și filosof*, unde, punîndu-i în opoziție pe cei doi, se face distincția între „simfoniile și imnurile pentru surzi” ale primului și cei „cu auzul fin”, care pricep „șoapta misterului divin” și „sublimul adevăr”.

Cuvîntul-cheie al discursului despre sublim este *spaima* (în studiul realizat de Edmund Burke, *Despre sublim și frumos...* acesta este chiar epicentrul analizei), pe care Compagnon o alătură *uimirii*, ca reacție imediată în fața sublimului. Pe această direcție, Compagnon vorbește despre sublimul Revoluției („pentru că provoacă uimire și spaimă, Revoluția este sublimă” [Compagnon, 2008: 134]) și al pedepsei cu moartea, exemplificînd aceste viziuni prin textele antimodernilor francezi (Baudelaire, De Maistre, chiar și ale lui Schopenhauer). La Eminescu (avînd ca bază contradictoria unitate extaz-oroadă) mai ușor de identificat este sublimul erotic, indefinibila lui natură. Perechea uimire (admirație) - spaimă apare în *Venin și farmec*:

„Venin și farmec port în suflet,/ Cu al tău zîmbet trist mă pierzi,/ Căci fermecat sînt de privirea-ți/ Și-nveninat de ochii verzi” (*Opere alese II*).

Poate că mai relevant pentru sublimul eminescian este cuplul pe care îl discută Tudor Vianu - „voluptate-durere” (traducînd oarecum „farmecul dureros” al poeziilor) și pe care îl definește ca „dorul metafizic”, ca „aspirația de a ieși din forma mărginită” (Vianu, 1974: 67). Vianu (mergînd pe ideea lui Burke, a sublimului ca cel care „produce cea mai puternică emoție pe care o poate simți omul” (Burke, 1981: 68)) identifică în lirica lui Eminescu trei contexte în care apare această pereche oximoronică: muzica, iubirea și moartea. Analiza criticului român oferă numeroase exemple în acest sens, care vin în concordanță cu discuția propusă de Compagnon (mai ales prin prezența, în ambele părți, a reflecțiilor schopenhaueriene) dar cum ele nu fac subiectul acestui eseu, nu se va insista.

### Vituperația

Cel din urmă criteriu pe care Antoine Compagnon îl discută referitor la antimoderni este *vituperația*. Aceasta este un criteriu stilistic, exprimînd, spune Compagnon „energia disperării și vitalitatea deznădăjduită” (Compagnon, 2008: 164); se observă astfel conexiunile stabilite între cele șase figuri, vituperația fiind maniera în care se ordonează discursului pesimismului energetic. În contextul operei eminesciene, această temă este dezbătută (chiar dacă nu în termenii aceștia) de Monica Spiridon. Vorbind despre publicistica lui Eminescu, aceasta identifică o „logică a impurității”, un amestec al „elocinței de amvon” cu „semnalmente profanului” (Spiridon, 2003: 24). Așadar, se va observa că Eminescu reușește cu ușurință trecerea de la gravitatea unui discurs cu miză morală, la o violență a expresiei ce „frizează *naturalismul de speluncă*” (*Ibidem*: 41).

Vorbind despre cauzele sărăciei, Eminescu aduce în discuție „lipsa de caracter în viața publică”, „putreziciunea bizantină a puilor de fanarioți” (*Opere politice II*, 1998: 43), netemîndu-se apoi să răspundă fără menajamente lingvistice acțiunilor liberale: „Spunînd adevărul, verde și fără înconjur, ne simțim în drept de a scrie cu litere de foc și dispensați de politețe, datorită unui adversar de principii abstracte numai” (*Ibidem*: 49). Cu toate acestea, nu folosește gratuit acest limbaj, ci pentru a-l aduce la măsura realității observate. Ironia este o modalitate de susținere a vituperației: „Într-un car de oale nu se dă cu argumente metafizice” (*Ibidem*).

O trăsătură specifică acestui tip discursiv este tonul profetic: antimodernul este „un profet al trecutului” (Compagnon, 2008: 164) care se adresează lumii pentru a-i anunța o catastrofă. Dacă în 1878 Eminescu prevestea: „încă alți câțiva ani și societate va începe a plesni din toate încheieturile” (*Opere politice II*, 1998: 43), în 1879 declara aproape cu certitudine că „orice bun român va deveni cu timpul mai mult ori mai puțin reacționar” (*Ibidem*: 82).

În multe locuri apare vituperarea adresată „junilor corupți” sau celor din societatea decandentă. De Maistre, *jucându-se*, creează un „monstru lingvistic” – *canaliocrația*. Aceasta este reprezentată, spune el, de „suveranitatea poporului sau supremația canaliilor”. Fără o intenție creatoare în acest sens al lui De Maistre, Eminescu reușește un comic de limbaj prin apelativele folosite împotriva contemporanilor *corupți*. Ei, pe lângă „suflete-amăgite”, „spirite-amețite” sau „oameni morți de vii” (*Junii corupți*), ei sînt „niște răi, niște fameni”, sînt „panglicari în ale țării”, „Quintesență de mizerii de la creștet pînă-n talpă”, „bulgăroi cu ceafa lată, grecotei cu nas subțire”, „bîlbîiți cu gura strîmbă”; ei au „privirea-mpăroșată”, „bulbucăți ochi de broască” și „evlavie de vulpe” (*Scrisoarea III*); au și implicări sociale importante: „avocați fără știrea lui Dumnezeu, generali care nu știu a citi o hartă, subprefecți ieșiți din pușcărie, legiuitori recrutați dintre stîlpi de cafele” (*Opere politice II*, 1998: 43). Comicul se transformă, însă, repede în tragic dacă e să se admită teoria lui Compagnon: „Profet al nefericirii, antimodernul are întotdeauna dreptate, dacă anunță vreo catastrofă” (Compagnon, 2008: 164).

Reprezentant al antimodernității, De Maistre cultivă figurile paradoxului. Compagnon amintește în cartea sa despre oximoro și despre antimetabolă, care constă în faptul că un grup de cuvinte se repetă în chiasm de o parte și de alta a unei axe de simetrie: „că-i visul unei umbre și umbra unui vis” (*Opere politice II*, 1998: 149). Analizînd în detaliu textele eminesciene, se pot identifica multiple apariții ale acestor structuri.

S-a putut observa, de-a lungul acestei analize că textele publicistice eminesciene (dar, cum am văzut, și cele poetice) reflectă toate cele șase criterii pe care Antoine Compagnon le utiliza în cartea sa. Dacă se ia în considerare și faptul că (de altfel deductibil și din cele prezentate mai sus) ele – contrarevoluția, anti-Iluminismul, pesimismul, păcatul original, sublimul și vituperarea – operează cu premisele unei ambiguități, ceea ce le trimite

imediat spre spațiul romantismului, se poate susține pertinenta premisei acestei lucrări: Eminescu este un *antimodern*.

## BIBLIOGRAFIE

- Sorin Alexandrescu, 2008, „Modernism și anti-modernism. Din nou, cazul românesc” în *Modernism și antimodernism. Noi perspective interdisciplinare*, coordonator Sorin Antohi, Editura Cuvîntul, București.
- Charles Baudelaire, 1968, *Critică literară și muzicală. Jurnale intime*, traducere și note de Liliana Țopa, studiu introductiv de George Bălan, Editura pentru Literatură Universală, București.
- Edmund Burke, 1981, *Despre sublim și frumos. Cercetare filosofică a originii ideilor*, traducere de Anda Teodorescu și Andrei Bantaș, prefată de Dan Grigorescu, Editura Meridiane, București.
- Antoine Compagnon, 2008, *Antimodernii. De la Joseph de Maistre la Roland Barthes*, traducere de Irina Mavrodin, Adina Dinițoiu, prefată de Mircea Martin, Editura Art, București.
- Mihai Eminescu, 1964, *Opere alese*, vol. I, Ediție îngrijită și prefată de Perpessicius, Editura pentru literatură, București.
- Mihai Eminescu, 1973, *Opere alese*, vol. II., ediție îngrijită și prefată de Perpessicius, Editura pentru literatură, București.
- Mihai Eminescu, 1998, *Opere politice II*, Editura Timpul, Iași.
- Mihai Eminescu, 1999, *Opere politice III*, Editura Timpul, Iași.
- Nicolae Manolescu, 2008, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești.
- Constantin Noica, 1992, *Introducere la miracolul eminescian*, ediție îngrijită de Marin Diaconu, Gabriel Liiceanu, Editura Humanitas, București.
- Toader Paleologul, 1999, „Este Eminescu chiar așa de nul?” în *Dilema veche*, anul III, martie, nr. 17.
- Monica Spiridon, 2003, *Eminescu. Proza jurnalistică*, Editura Curtea Veche, București.
- Tudor Vianu, 1974, Mihai Eminescu, prefată Al. Dima, Editura Junimea, Iași.



## „Forțele reacționare”. Re-lectura unor capitole de istorie literară

Dacă istoria este o narațiune, așa cum susțineau postmoderniștii îndoindu-se de felul în care trecutul este „înmagazinat” în memoria omenirii, punctul de plecare al acestei lucrări este necesitatea de a re-evalua fațete ale unor realități receptate prea adesea în mod izolat de contextele lor ori privite într-o singură dimensiune. Or, realitatea e întotdeauna caleidoscopică.

În paginile ce urmează, nu propunem alte verdictes asupra unor puncte de interes ale ideologiei eminesciene și ale celei gândirist-ortodoxiste, așa cum ni se prezintă acestea în publicistica eminesciană și în textele „Gândirii” (ideologii care, aici, au suscitât interesul în natura lor strictă de *imagini* ale unor „forțe reacționare”, de fînare a unei modernități prea încrezătoare), ci încercăm să conturăm zonele „clarității” istorico-literare pentru a mai întârzia asupra lor și a le supune unui exercițiu de încadrare într-un context mai larg; am avut în vedere, așadar, un act de îndoială asupra funcționării **memoriei istoric-literare și asupra viziunii „naratorilor” acesteia**.

Într-unul din studiile sale, Mircea A. Diaconu ridică o serie de întrebări de natură să neliniștească puțin din „seninătatea imperturbabilă” și din tonul apodictic cu care unii critici și istorici literari își rostesc sentințele: „De câtă obiectivitate este nevoie pentru a spune că faptele - mediate de perspectiva sintezei și de un receptor cu o anumită biografie, și nu numai intelectuală - se suprapun cu fidelitate peste desfășurarea lor istorică? Sau, și mai exact, de câtă fidelitate este nevoie - câte abateri sînt permise și în ce grad de ignorare a detaliilor - pentru a putea cunoaște în perspectiva istoricului literar adevărul faptic?” (Diaconu, 2008); în funcție de ce criterii, am adăuga noi, selectăm anumite *simptome* ale unei opere sau ale unor fenomene de istorie literară ori culturală, considerîndu-le fundamentale?

N. Manolescu, în *Istoria critică a literaturii române*, aduce în vedere faptul că dacă ideologia eminesciană a fost interpretată într-un mod negativ („Eminescu – reacționarul”), a fost și pentru că liberalismul a fost privit de majoritatea exegeților din prima jumătate a secolului al XX-lea ca fiind

„factorul principal în dezvoltarea rapidă a României din timpul lui Carol I”, toate istoriile civilizației scrise la noi fiind de **stînga**; Eminescu, odată cu Maiorescu, junimiștii și conservatorii fiind „automați situați în tabăra reacționară”, tabăra perdanților. Ideile acestora, precizează Manolescu, nu au mai făcut obiectul vreunei cercetări, criticul citînd finalul „Studiilor asupra situațiunii” pentru a demonstra că ceea ce Eminescu propunea nu era renunțarea la „formele goale”, ci tocmai realizarea autentică a acestor forme (Manolescu, 2008). În plus, atrage atenția, pe de altă parte, Lucian Boia, *oricare răspuns* (sublinierea îi aparține istoricului) la întrebarea „cine a făcut România modernă? Liberalii, conservatorii, Cuza, Carol, Kogălniceanu, Brătianu, poporul, conjunctura europeană?” presupune o *alunecare spre mit* (Boia, 1997).

Titlul lucrării de față reia numele capitolului din *Istoria civilizației române moderne* a lui Eugen Lovinescu, unde criticul rezumă ideologia politică eminesciană prin cuvintele: „Să nu facem, așa dar, un stat modern, ci să ne întoarcem la vremurile pîrcălabilor...” (Lovinescu, 1924: 149), etichetă ce se dovedește a fi una deformată. Nu era, firește, primul care îi pune eticheta aceasta, Eminescu scriind în „Timpul” (redăm începutul articolului, fie și pentru un iluzoriu drept la replică - drept de a fi recitat): „Caracterul obștesc al luptelor din viața publică e că în mare parte nu sînt lupte de idei, ci de persoane, că cei mai mulți, în deplină necunoștință de ceea ce combat, dau într-un principiu oarecare c-o orbire și c-un curaj demn de-o cauză mai bună, condamnă ceea ce nu cunosc, batjocoresc ceea ce nu vor să cerceteze, trezindu-se prea tîrziu c-au fost induși în eroare de ambițiile vreunei gaște și că au lovit într-o țintă pe care ar fi respectat-o dacă și-ar fi dat osteneala de-a o privi mai de aproape. Dacă un om e la noi într-adevăr atît de nefericit să profeseze o serie de idei, nu o listă de persoane, e în pericol de a-și vedea ideile întoarce și răsucite de adversarii lui, prețiși politici, după placul acestora, va vedea trăgîndu-se din ele concluzii nemaiauzite, cari lui nici prin minte nu i-ar fi trecut vreodată, și în fine se va vedea citat înaintea opiniei publice după șoapte, după calomnii acreditate prin repetarea papagalicească din partea celor ușori, nu însă în virtutea unor enunțări sau fapte determinate, cari pentru toată lumea rămîn aceleași. Căci în aceste discuții **nu e cestiunea de-a afla adevărul, ci din contra de-a acredita un neadevăr, nu de logică, ci de eristică; cestiunea nu e de a taxa pe adversar de ceea ce vrei tu să-l taxezi**, potrivească-se epitetul sau nu. Aparența ține locul adevărului, înduplecarea locul convingerii. Unei asemenea maniere de-a vedea avem noi

a mulțumi titlul de reacționari. **În zadar am protesta, în zadar am cere să ni se probeze o singură tendență reacționară în înțelesul adevărat al cuvântului**, adică tendența de-a ne-ntoarce la teocrația și feudalismul evului mediu, în zădar am dovedi că nici prin vis nu ne-a trecut de-a fi ceea ce ni se impută că voim a fi și că faptele noastre toate sînt contrare acelei aserțiuni gratuite, adversarii noștri, dacă n-au minte, au cel puțin gură, o gură ce pare a-și fi arogat pe seamă-și atribuțiunile tuturor celorlalte calități intelectuale pe care natura obicinuieste a le dăruia oamenilor. Dacă nu voiești să crezi fără a cerceta, **dacă nu juri că frazele apocaliptice, plivite din discursurile revoluțiilor franceze, sînt adevăruri absolute, nu meriți a ședea alături cu unicii naționaliști, unicii români, cari se bucură de privilegiul de-a fi monopolizat pe seama lor toate ideile mari și frumoase.**” (s. n). Nu e singurul loc în care Eminescu mimează uimirea în fața acuzațiilor de reacționarism, publicistul amuzîndu-se și în alte articole de faptul că liberalii împrumută pînă și contra-argumente și acuzații din spațiul occidental, fără a verifica dacă acestea se potrivesc ori nu realității românești.

Imaginea unui Eminescu **ostil valorilor occidentale** (așa cum îl prezintă și L. Boia) este profund falsă. Dimpotrivă, susținerea aproape necondiționată a monarhiei condusă de un principiu dintr-o dinastie occidentală își are principala cauză în ideea adoptării unui astfel de model politic în România, iar critica din „Icoane vechi și nouă” este îndreptată nu asupra ideilor de libertate, egalitate și fraternitate, ci tocmai asupra punerii defectuoase a acestora în practică, asupra falsificării lor în act. Însăși critica liberalilor devine adesea nu o critică adresată ideilor implicate de acest model politic, ci a felului în care indivizii aparținînd partidului liberal profesează politica, și Eminescu în repetate rînduri atrage atenția asupra conexiunii inconsistente dintre forme de guvernare liberale din state occidentale și modelul politic românesc ce ar trebui să le corespundă.

O parte din valorile pe care Eminescu le asociază (și, implicit, le apreciază) modelului occidental sînt seriozitatea cu care se discută legile în parlamentele europene, responsabilitatea cu care, în viziunea publicistului, oamenii politici își îndeplinesc misiunile, ținuta etică a tot ce ține de spațiul public; **monarhia** apare, tot în acest context, ca **alternativă viabilă politicii de tip arendă practică de fanarioți**: „(...) Dacă toate acestea se întîmplau în vremea fanarioților, ce luau țările în arendă pe cîțiva ani de zile pentru a le secătui materialmente, a le degrada moralmente, mirarea noastră n-ar fi la locul ei. Dar chiar atunci încă boierimea și mitropolitul, cu greu, dar tot

puneau un frâu cupidității și corupției fanariote. Dar sub o monarhie occidentală, de la care *așteptam îndreptarea, sanificarea moravurilor politice, introducerea unei discuțiuni limpezi, obiective și lipsite de patimă a cestiunilor de interes public*, sub o domnie occidentală să le vedem toate acestea petrecându-se cu un cinism fără asemănare pe pământ, fără asemănare în republicele Americii de Sud chiar, o spunem drept, nu ne-am fi așteptat” (s. n.).

Fragmentul citat este ilustrativ și pentru precizarea cu claritate a concepției lui Eminescu despre monarhia occidentală. Același tip de politică pe care tocmai l-am menționat le este reproșat liberalilor în repetate rânduri, Eminescu opunându-i concepția conservatorilor în privința aceasta: „Conservatorii trăiesc din averea lor, deși fac politică; liberalii trăiesc din politică și din averea statului; pentru conservatori principiile sînt credințe mărturisite, pentru liberali pretexte de a ajunge la putere” (Eminescu, 1884: 138).

În ceea ce îi privește pe „reacționarii” de la „Gîndirea”, reținem studiul lui Keith Hitchins, *Mit și realitate în istoriografia românească* (1997), care ne captează atenția și prin perspectiva „din afară”, prin tonul obiectiv, dincolo de exagerările unor exegeze românești eronate fie prin encomiasm și lipsă de spirit critic, fie printr-o preocupare ostentativă de a incrimina tezele ideologiei avute în vedere. Autorul precizează curente de gîndire europene ostile raționalismului și pozitivismului științific din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, la care se adaugă războiul, „a cărui cruzime și capacitate de distrugere discreditaseră rațiunea și subminaseră prestigiul civilizației occidentale” (Hitchins, 1997: 265); punctul de vedere, perspectiva lui Keith Hitchins contrastează cu cea implicată de exegeza lui D. Micu, care bagatelizează critica gîndiristă a apusului, tratînd-o superficial. Intelectuali ca Nietzsche, Dilthey și Eiseinstein, Spengler, Ludwig Klages, Heidegger, Freud au un rol major în re-structurarea ideii despre lume (prin antiraționalism, relativism, teoria declinului civilizațiilor, elogiarea neantului ca unică realitate și, respectiv, prin studiul domeniului vast al inconștientului). Exista, așadar, pe plan european un **climat intelectual** care să **predispună** la cîteva dintre soluțiile oferite de modelul gîndirist.

„Reacția” la o civilizație pe care ideologii gîndiriști o vedeau scufundîndu-se este firească; faptul că nu exista o alternativă viabilă a dus la construirea unora percepute astăzi ca fiind fanteziste, însă reacția în sine ne interesează în acest moment. Critica acestei civilizații ori opțiunea pentru

## „FORȚELE REACȚIONARE”

spiritualitate (fie în varianta lui de irațional) nu era una ex-centrică, ci venea chiar din interiorul Occidentului.

Pe de altă parte, considerăm că vehemența polemicilor angajate în jurul „ortodoxismului” poate fi înțeleasă într-un mod mai adecvat atunci când este luat în calcul întregul context al epocii și, mai ales, evenimentele care au avut rolul de a fi declanșat reacțiile gândiriștilor. În primul rând, e cunoscută poziționarea lui Lovinescu din 1924 în această problemă (în 1924 „ortodoxismul”, cu notele trase mai târziu de Crainic, nu exista); nu era singurul în epocă. Ov. Papadima va cenzura în „Gîndirea” o carte în care se făcea „procesul ortodoxiei”, comentînd: „Renegarea ortodoxiei pentru a rămîne pe poziții occidentale (...) poate fi pentru d-sa liniștitoare - pentru noi ca neam însă, nu. Căci ortodoxia - ca și legătura noastră cu lumea orientală - a fost și este o realitate profundă pentru noi” (Ov. Papadima, Cronică la *Dialectica naționalismului* de N. Roșu, în „Gîndirea”, nr. 2, februarie 1936). Menționăm, totodată, și o carte ce va stîrni o polemică în paginile „Gîndirii” – „Românismul lui Rădulescu-Motru - și care proclama necesitatea „despărțirii” românismului de ortodoxie. Rădulescu-Motru nu mergea pînă la a proclama ortodoxia „spațiu al dizolvării morale” (cum o făcuse Lovinescu), însă susținea că aceasta nu poate constitui un factor de progres, fiind „chemată să țină, în vecii vecilor, învățăturile lui Christos în forma lor nealterată”, contrastînd cu românismul, „spiritualitatea care ne dă mijlocul de a merge cu vremea, de a ne moderniza”<sup>1</sup>.

Exagerările au fost numeroase, și de o parte, și de cealaltă. Unui unilateralism, comentează D. Micu referitor la reacția lovinesciană la a privi ca fiind negativ tot ce vine din partea apusului, i se opune un alt unilateralism. Importanța felului în care o poziție extremă provoacă o alta în evoluția ideologiilor sociale depășește însă obiectivele acestui studiu; considerăm, totuși, că o cercetare a ideologiilor din interbelic (ca, de altfel, a oricărei ideologii) trebuie să țină seama de **caracterul acesta de teză-antiteză** a unor mișcări: privită în sine, o antiteză poate părea ca forțînd

---

<sup>1</sup> Îi vor răspunde și Nichifor Crainic, și D. Stăniloae, ultimul argumentînd că „ortodoxia nu e făcută să strălucească în vidul absolut sau să se odihnească veșnic în sine”, ci că misiunea ei e „aceea de a face ca învățăturile lui Christos să modeleze fără încetare sufletele și popoarele tocmai în direcția virtualităților lor spirituale”; „ortodoxia nu învață pe om cu ce unelte se lucrează mai bine pămîntul și nu spune nimic despre tehnica organizării în mare sau în mic a producției de orice fel și a desfacerii”, ci e „un ritm, o măsură” spirituală.

limitele "bunului simț" (privit, așa cum o face Al. Paleologu, ca sinteză a eticului, esteticului și adevărului), în timp ce exagerările "tezei" țin de aceeași bruscare a bunului simț și de forțarea conștiințelor „celuilalt”. Observația este făcută din perspectiva *înțelegerii* acestor ideologii, și nu din punctul de vedere al justificării acestora.

Interesul nostru a fost orientat asupra punctului comun al ideologiilor gândiriste și eminesciene: **situarea în aceeași paradigmă a receptării istoric-literare** a lor; reflectarea în conștiința critică a opozițiilor create în jurul lor (conservatorismul lui Eminescu vs. liberalism, pe de o parte; pe de cealaltă: reacționarismul gândirist la sincronizarea cu spațiul apusean vs. opțiunea și aspirația către modernizare) a fost făcută în termeni de perdanți – învingători. „Reacționarii” sînt, de fiecare dată, **perdanții**.

Opunem acestei imagini în alb-negru o viziune a modernității ca proces în doi timpi, ai interacțiunii dintre o tendință puternic afirmatoare și una critică, ultima constituind un **pol**, afirmă Matei Călinescu, generat chiar de prima tendință. Călinescu menționează existența acestor două modernități, „una raționalistă, cealaltă criticînd acerb rațiunea, ba chiar fățiș irațională uneori; prima încrezătoare și optimistă, cea de-a doua profund bănuitoare și pornită să demistifice (...); una cosmopolită, cea de-a doua naționalistă”; „În chip paradoxal, modernitatea în primul ei înțeles descris (...) generează singură și polul opus, sub forma unor tradiționalisme ce reacționează la nivel cultural și sînt adesea reacționare, ori, la un nivel filosofic mai înalt, sub forma unei critici pesimiste, chiar nihiliste a modernității”.

Astfel, refuzul în fața modernității în accepțiunea ei afirmatoare are un caracter ambivalent: legat pe de o parte de un scepticism care își refuză soluțiile acceptate în alte spații spre a și le găsi pe cele proprii și avînd drept consecință stagnarea în cvasi-răspunsuri, iar, pe de cealaltă parte, avînd conotațiile lucidității în fața slăbiciunilor unor modele oferite. În acest caracter ambivalent constă și strălucirea și lipsa de aderență la realitate a modelelor oferite de fiecare dintre aceste momente de opoziție analizate: cel eminescian și cel gândirist. Pornite din nevoia de a generaliza, istoriile literare au în vedere numai una dintre dimensiunile negației, adevărurile propuse de aceste istorii constituindu-se în discursuri la persoana întîi. În fond, nici această lucrare nu reprezintă decît o altă narațiune, la persoana întîi, despre negație.

## BIBLIOGRAFIE

- Lucian Boia, 1997, *Istorie și mit în conștiința românească*, Editura Humanitas, București.
- Nichifor Crainic, 1936, *Puncte cardinale în haos*. Editura Cugetarea, București.
- Mircea A. Diaconu, 2008, *Poezia de la „Gîndirea”*. Editura Ideea Europeană, București.
- Mihai Eminescu, 1989, *Opere X*, Editura Academiei Republicii Socialiste Române, București.
- Mihai Eminescu, 1984, *Opere XI*, Editura Academiei Republicii Socialiste Române, București.
- Mihai Eminescu, 2008, *Opere politice*, Ediție integrală, alcătuită și îngrijită de Cassian Maria Spiridon, Editura Timpul, Iași.
- Keith Hitchins, 1997, *Mit și realitate în istoriografia românească*. Traducere de Sorana Georgescu-Gorjan, Editura Enciclopedică, București.
- Eugen Lovinescu, 1924, *Istoria civilizației române moderne*, Editura Ancora, București.
- Nicolae Manolescu, 2008, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești.
- D. Micu, 1975, *„Gîndirea” și gîndirismul*, Editura Minerva, București.
- Z. Ornea, 1996, *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, Editura Fundației culturale române, București.
- „Gîndirea” - anul I (1921), anul IV (1924), anul XIV (1935), anul XV (1936), anul XVI (1937).





## **Teoria „claselor pozitive” în publicistica ieșeană a lui Mihai Eminescu**

### **Prolegomene la teoria „claselor pozitive”**

Într-un stat tânăr precum România secolului al XIX-lea, în care introducerea formelor de cultură și civilizație occidentale a devenit o necesitate, discuțiile referitoare la utilitatea acestora și la modul cum ele pot fi adaptate realităților vremii erau inerente. Nu întâmplător, debaterile publice sînt dominate de cîteva teme cum ar fi cele privind organizarea statală și forma de guvernămînt, dobîndirea independenței, relațiile dintre clasele sociale, chestiunea evreiască etc. În acest context, problemele economice constituie o preocupare constantă a presei, care urmărește îndeaproape acest domeniu. În deceniile care au urmat Unirii din 1859 și instaurării monarhiei lui Carol I, se cristalizează în jurnalistica noastră cîteva direcții de abordare a chestiunilor economice și se disting cîteva probleme care captează interesul general.

Una dintre acestea o constituie situația claselor sociale, în care unii dintre gazetarii vremii văd cheia întregului aparat statal. Despre raporturile dintre aristocrație (vechea boierime), arendași, noua clasă burgheză (comercianți, mici industriași, cămătari etc.) și țărănime discută nu doar publiciștii, ci și scriitorii, care găsesc o bogată sursă de inspirație în prezentarea acestor realități sociale (N. Filimon, Duiliu Zamfirescu, Ioan Slavici, I. L. Caragiale etc.) Principalele partide politice și societăți culturale nu vor rămîne nici ele străine de aceste probleme, dezvoltînd orientări ideologice diverse cu privire la această chestiune. În lupta sa împotriva „formeî fără fond”, Titu Maiorescu include și teoria „claselor pozitive” încă din 1868 în articolul *În contra direcție de astăzi în cultura română*: „În aparență, după statistica formelor dinafară, românii posed astăzi aproape întreaga civilizare occidentală. Avem politică și știință, avem jurnale și academii, avem școli și literatură, avem muzee, conservatorii, avem teatru, avem chiar o constituție. Dar în realitate toate aceste sînt producțiuni moarte, pretenții fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr, și astfel cultura claselor mai înalte ale românilor este nulă și fără valoare, și abisul ce

ne desparte de poporul de jos devine din zi în zi mai adânc. Singura clasă reală la noi este țăranul român, și realitatea lui este suferința, sub care suspină de fantasmagoriile claselor superioare. Căci din sudoarea lui zilnică se scot mijloacele materiale pentru susținerea edificiului fictiv, ce-l numim cultură română, și cu obolul cel din urmă îl silim să ne plătească pictorii și muzicanții noștri, academicienii și atenianii din București, premiile literare și științifice de pretutindeni, și din recunoștință cel puțin nu-i producem nici o singură lucrare care să-i înalțe inima și să-l facă să uite pentru un moment mizeria de toate zilele.” (Măiorescu, 1973: 168).

Titu Măiorescu accentuează și datoria claselor culte în selectarea formelor străine potrivite nouă și eliminarea celorlalte. Această nepotrivire a formelor străine cu fondul nostru, forme impuse nouă de-a lungul secolelor prin influențe străine, va lua numele de „pseudocultură” în publicistica eminesciană.

Eminescu s-a ocupat încă din tinerețe cu problemele politice și naționale, formându-și o concepție hotărâtă despre stat, despre raporturile claselor sociale și despre evoluția firească a poporului român, iar activitatea publicistică a poetului se înscrie printre momentele caracteristice reacțiunii împotriva occidentalizării României. Problema „claselor pozitive” ocupă un loc central în preocupările lui Eminescu, el acordând prioritate în organizarea societății omenești factorului muncă. Atenția sa se îndreaptă în primul rând spre țăranime, producătorul principal de bunuri în societatea românească de atunci. Alături de țăranime, Eminescu îi situează pe meseriași, a căror ruinare o deplînge în repetate rînduri. Mortalitatea sporită în sînul „claselor pozitive”, ca urmare a condițiilor grele de viață și muncă, îl îngrijora și vedea în ea o primejdie pentru viitorul țării. Țăranimea era văzută ca purtătoarea istoriei unui popor, nația în înțelesul cel mai adevărat al cuvîntului. Din această perspectivă, publicistica eminesciană devine una dintre formele cele mai pregnante de luptă pentru apărarea ființei naționale a românilor.

În *Spiritul critic în cultura românească*, Garabet Ibrăileanu vorbește despre o critică socială la Eminescu și trasează o linie de demarcație între reacționarismul lui Eminescu și cel junimist : „Aceste interese – ale țăranimii, ale răzeșilor, ale meseriașilor – vorbesc în critica socială a lui Eminescu. Reacționarismul, ca și antistrăinismul lui Eminescu la aceste interese se reduce! Căutînd principiul criticii lui, dezbrăcînd această critică în frazeologia filozofiei de stat germane, ajungem la concluzia că Eminescu a făcut procesul noii organizații politico-sociale în numele intereselor acelor

## TEORIA „CLASELOR POZITIVE”

clase, deși, la o privire superficială, s-ar părea că Eminescu este un junimist care duce la extrem critica junimistă. În realitate, junimiștii au criticat o organizare politică, și critica lor a avut ca principiu, ca punct de plecare, interesele boierimii amenințate în viitor de către liberalism, pe când critica lui Eminescu, pe lângă critica anomaliilor politice, făcută din punct de vedere reacționar (și într-aceasta el e junimist), a fost mai cu seamă critica unei organizări sociale, din punctul de vedere al claselor de jos, al claselor vechi, pozitive, cum le zice Eminescu (și aici nu mai e junimist).” (Ibrăileanu, 1996: 146-147).

Așadar, din punct de vedere politic, Eminescu a fost un reacționar ca și junimiștii, dar la el nu vorbea interesul vreunei clase înalte, ci al claselor mici, al meseriașilor, al răzeșilor și al țăranilor. Din aceste considerente a criticat Eminescu formele noi, care sărăceau și distrugeau aceste clase. Titu Maiorescu a criticat societatea românească doar din punctul de vedere al incompatibilității dintre formă și fond, în numele statului și nu al claselor de jos. Junimiștii se aplecau asupra problemelor naționale cu un interes mai mult rațional și științific decât patriotic. Însă prin firea sa pasionată, alimentată de peregrinările tinereții sale, prin cercetarea izvoarelor trecutului, Eminescu îmbrățișa problema națională ca pe o problemă cu adânci rezonanțe sufletești. Cu o astfel de concepție istorică, sufletul lui Eminescu nu putea fi decât „rural”, așa cum îl numește E. Lovinescu.

Cam în aceeași perioadă cu T. Maiorescu, dar de pe o poziție antijunimistă, Eminescu realizează prima distincție a „claselor pozitive”, pe care o găsim schițată în programul redactat de comitetul central al congresului studențesc care a urmat Serbării de la Putna din august 1871. Ea va fi dezvoltată în prelecțiunea *Influența austriacă asupra românilor din Principate*, publicată în „Convorbiri literare” la 1 august 1876. Esențial pentru înțelegerea gândirii economice eminesciene, acest studiu analizează teoria statului sub două aspecte. Eminescu insistă asupra individualismului organic al ființelor umane, dar consideră că aceste interese „individuale” sînt „armonizabile”. Prin armonizarea intereselor se obțin clasele sociale. Deoarece societatea există numai prin exploatarea unei clase prin alta, statul era chemat ca, printr-o organizare corespunzătoare, să deprindă clasele exploatare la o activitate utilă societății și să înfrîneze tendințele egoiste de a cîștiga mult prin muncă puțină. Pornind de la ideea conform căreia popoarele și statele nu sînt produse ale inteligenței, ci așezăminte ale naturii, dar și de la exemplele oferite din natură, poetul exemplifică organizarea

ideală a statului prin modelul stupului de albine, pe care îl întâlnim și în nuvela *Cezara*.

### **Problema „claselor pozitive” în publicistica ieșeană a lui Mihai Eminescu**

O componentă importantă a activității de gazetar a lui Eminescu la „Curierul de Iași” o reprezintă articolele de factură economică, în care sînt abordate problemele fierbinți ale vremii: problema evreiească, raporturile dintre clasele sociale, protecționismul, convențiile de comerț etc. De pe o poziție conservatoare, dar nu paseistă, poetul apără economia românească, militînd pentru dezvoltarea ei în mîinile românilor. De aici, atitudinile sale antisemite sau xenofobe, care au rădăcini economice.

Preocupările lui Eminescu pentru discutarea raporturilor între clasele sociale sînt timpurii. Dincolo de lecturile sale economice din perioada studenției, despre care vorbește G. Călinescu în *Opera lui Mihai Eminescu*, Dumitru Vatamaniuc atribuie poetului paternitatea articolului *Serbarea de la Putna întru memoria lui Ștefan cel Mare*, publicat în „Curierul de Iași” din 22-25 august 1871. Congresul studențesc, a doua parte a serbării de la Putna, începe în 16/28 august 1871. Comitetul central alcătuiuse un program, care este discutat de studenții români din Viena și care cuprindea cinci puncte: înființarea unui organ literar-științific al junilor români academici, formarea de comitete locale, respectiv, centrale, în fiecare provincie românească, combaterea cosmopolitismului și lupta pentru drepturi naționale, ideea dezvoltării economice prin întărirea de „clase pozitive”, precum aceea a meseriașilor și stabilirea locației viitorului congres, la Turda, locul unde fusese ucis Mihai Viteazul. Se poate presupune, deci, că, încă de acum, problema „claselor pozitive” era în atenția tînărului Eminescu, pe care îl vedem implicîndu-se cu pasiune în lupta românilor transilvăneni și bucovineni.

Șchițată în anii studenției vieneze, preocuparea pentru această problemă economică și socială va deveni constantă în publicistica ieșeană, redactorul „Curierului de Iași” consacîndu-i zeci de articole. În *Apărătorul legii și Tipografia națională*, articol publicat în „Curierul de Iași”, IX, nr. 70, 23 iunie 1876, Eminescu invocă datele statistice spre a demonstra politica purtătorilor de capital străin în acapararea instituțiilor autohtone: „*Dar chiar dacă această tipografie n-ar fi lucrat cu mult mai ieftin decît d. Goldner, totuși o autoritate românească trebuia s-o prefere și să facă pentru ai săi*

*ceea ce evreii fac pentru ai lor. Ei conspiră în sinagogă în contra creștinilor. Acolo se fixează prețurile, când concurența din partea creștinilor e nimicită și când se simt ei stăpîni pe vreun teren economic. Acolo se hotărăște moartea economică a meseriașului român, la autoritatea ocultă a statului în stat, în comitetele ascunse ale alianței universale. Dar când Tipografia națională lucrează constant mai ieftin decît cea evreiască – nici atunci autoritățile românești să nu-i deie imprimările lor?”* (Eminescu, 1980: 134).

Eminescu acuză autoritățile române pentru că preferă să colaboreze cu o tipografie care aparține unui evreu, în ciuda faptului că practica tarife mai mari decît Tipografia națională. Poetul pledează pentru măsuri protecționiste, pentru a stopa concurența neloială și monopolul purtătorilor de capital străin în propria noastră țară, punct de vedere păstrat de-a lungul activității sale de ziarist, dar și în manuscise.

În articolul *Școala comunală de meserii*, publicat în „Curierul de Iași”, IX, nr. 71, 25 iunie 1876, Eminescu acordă atenție școlii pentru faptul că ea pregătea meseriași și contribuia, în felul acesta, la întărirea „claselor pozitive” din țara noastră: *„Cu această ocaziune se țin espuse, în tot timpul examenelor, obiectele confecționate de elevii școlii. Sîntem siguri că publicul nostru nu va lipsi de a vizita școala în aceste două zile pentru a-și putea da sama de progresele junilor meseriași români. Espozițiunea conține obiecte a trei ateliere: acel al ciobotăriei, al croitoriei și al tenechegiei. Acest atelier, înființat abia de 3 luni, cu toată scurtimea timpului figurează în mod satisfăcător la espozițiune atît prin varietatea obiectelor cît și prin execuțiunea lor bună și solidă.”* (Ibidem: 136). Învățămîntul prin care tinerii se deprindeau cu activități utile, pentru a putea practica meserii productive, este încurajat de către Eminescu, considerîndu-l absolut indispensabil pentru un progres economic temeinic, dar și pentru răzbirea clasei meseriașilor.

Aceeași idee a necesității dezvoltării învățămîntului practic din țara noastră se regăsește și în articolul *Școala tehnică din Iași*, publicat în „Curierul de Iași”, IX, nr. 73, 2 iulie 1876. Învățămîntul practic este legat de concepția lui Eminescu cu privire la formarea unei clase de meseriași, cu bună pregătire, care să practice îndeletnicirile cu tradiție la noi, pe cale de a se ruina datorită concurenței capitaliste: *„La examenul practic, elevii au pus mașinile în mișcare și au executat lucrări de strugărie și fierărie înaintea ochilor persoanelor cari asistau. Cu această ocaziune am putut constata cu plăcere că nu aversiunea naturală, nu lipsa de talent îi face pe români să nu se ocupe cu lucrări industriale, oricît de grele, ci împrejurările economice în*

*care trăiesc și mai ales concurența omorîtoare a statelor vecine, cari pe lângă avantajul capitaliilor mari mai au și pe acela că-și procură adesea materiile brute pe loc, pe cînd noi ni procurăm fierul din Siberia, de ex.”* (Ibidem: 141). Ideea sprijinirii unui învățămînt solid se împletește cu o altă teorie, aceea a golurilor economice, pe care le-au umplut străinii. Concurența neloială a evreilor ducînd la ruina meseriașelor noștri și, în cele din urmă, la dispariția breslelor din cauză.

În articolul [*Bătrînii noștri erau practici...*], publicat în „Curierul de Iași”, IX, nr. 74, 4 iulie 1876, Eminescu pune în discuție problema sporirii aparatului administrativ în dauna forțelor productive ale societății românești. Elemente cu o slabă pregătire intelectuală și fără chemare pentru munca administrativă înaintau în slujbe fără să-și poată justifica prezența în ierarhia socială. Se remarcă un dezechilibru socio-economic, avînd drept cauză sporirea nemotivată a sistemului administrativ care nu putea compensa nicicum sacrificiile pentru susținerea lui. Sacrificiile acestea erau făcute, în primul rînd, de țărănime, atunci populația cea mai numeroasă a țării. Iată ce spune Eminescu în articolul său: „*Bătrînii noștri erau practici și pricepeau administrație, finanțe și economie politică, așa precum un gospodar bun pricepe administrarea moșiei sale (...) Înmulțirea regulată a claselor muncitoare, bunăstarea casei statului și a celor comunale, statul culturai vitelor și pămîntului sînt atîtea dovezi că pentru a conduce economia generală a unui popor mai trebuie încă ceva, deosebit de cărți franțuzești și dicționare enciclopedice, adică judecată sănătoasă, cunoașterea dreptei proporții între mijloacele întrebuintate și scopul urmărit. Oricari ar fi scopurile urmărite de clasa cultă a unui popor, ele sînt rele și de nimic dacă nu ecuivalează sacrificiile aduse pentru realizarea lor, și constatăm că mulțimea semidoctilor și cîrciocarilor pe cari i-a produs sacrificiile stoarse populațiilor rurale, nenumărata plebe a scribilor netrebnci, nu compensază defel sărăcirea și mortalitatea poporului nostru. Dar la ce să mai vorbim noi, cînd cifrele vorbesc clar, cînd ele ni arată deosebirea între noi, cum sîntem (mai fără deosebire), și cum erau ei.”* (Ibidem: 146-147). Eminescu se declară pentru menținerea unui raport just între aparatul administrativ și forțele productive ale societății. Problema aceasta a stat și continuă să stea în atenția tuturor statelor din lume, interesate de progresul lor. Comparînd situația anilor 1837, 1838 și 1839 cu situația din 1876, poetul dorește să sublinieze sistemul administrativ deficient, care nu venea deloc în sprijinul populației rurale, ci o împovăra cu un număr crescînd al celor din clasele

## TEORIA „CLASELOR POZITIVE”

suprapuse din sistemul administrativ. Noțiunea de „clasă pozitivă” este definită de Eminescu prin factorul muncă, care dă rațiune și sens vieții. Eminescu consideră „clasele pozitive” țărănimea și meseriașii, însă vorbește în termeni elogioși și de vechea boierime.

În *Cestiunea orientului* [„Ziarul oficios... ”], publicat în „Curierul de Iași”, IX, nr. 79, 16 iulie 1876, Eminescu aplică ideile teoretice din conferința *Influența austriacă asupra românilor din Principate*, pe care o ține în martie 1876. Se pronunță împotriva înființării unei confederații a țărilor balcanice sub protectoratul imperiilor vecine și este pentru o confederație sub protectoratul propriu: „În loc de a trăi pentru ele înșile, în loc de a forma prin clasele lor pozitive terenul înfloririi unei culturi naționale, acele clase ar deveni mijlocul de trai pentru o cultură străină, pentru un popor străin, pentr-o industrie străină. Acele popoare ar ajunge la proletariatul plugului, ar fi silite să asude o zi pentr-o cutie de chibrituri, să plătească cu greaua lor muncă agricolă secăturile și nimicurile industriale ale mult civilizațiilor austriece, reprezentați prin d. Ific Silberstein. Numai o Confederație Dunăreană cu o politică comercială protecționistă și sub protectoratul său propriu și al nimănui altcuiva ar conținea în sine sîmburi de dezvoltare adevărată. Post se teme că ne-am sparge capetele a doua zi. Ei și? Noi ne-am bate, noi ne-am împăca. Cred că-i o stare mai preferabilă decît împăcarea prin beamteri austriecești cu mijlocirea kesaro-kräiescului feldwaibel.” (Ibidem: 154). Formarea unei confederații sub protectoratul imperiilor vecine nu ar fi avut cum să aducă nicio ameliorare stării defectuoase în care se afla sistemul socio-economic al vremii. Practic, de munca grea și istovitoare a claselor noastre „pozitive” ar fi beneficiat doar imperiile protectoare, urmînd ca țările confederate să fie exploatate și nu dirijate către o înflorire economică sau culturală. Doar o confederație autonomă, cu un comerț protecționist ar fi putut să-și croiască propriul drum spre un progres statal real și prielnic individualității naționale, în ciuda eventualelor dispute care ar fi putut surveni între statele membre.

[„Convențiunea de comerț... ”], publicat în „Curierul de Iași”, IX, nr. 81, 23 iulie 1876, este o aprobare adusă de Eminescu încheierii convenției comerciale cu Rusia, ca al doilea mare act care arată că România se găsea pe drumul emancipării de sub suzeranitatea otomană și al intrării, după trei secole, în drepturile sale străvechi: „Adevăratele baze asupra cărora repos aceste acte sînt : liberul schimb combinat cu protecționismul, de unde rezultă că industriile noastre încă slabe sau în ajun de a se întemeia

sînt protejate și acele întemeiate și care nu se mai tem de nici o concurență străină, asigurate printr-o deplină libertate de comerț, cu un cuvînt, cerealele noastre de exemplu care nu se tem de nici o concurență în țara noastră sînt regulate prin menționatele tratate pe baza liberului schimb, și zahărul, sau mai bine industria zaharină care e încă în ajunul nașterii ei, pe baza protecționismului.” (Ibidem: 158-159). Întrebuințînd un discurs logic, poetul diferențiază liberschimbismul de protecționism și expune clar avantajele adoptării lor concomitent, în funcție de industria la care ne raportăm. Dacă se dorea binele unei industrii nou formate, precum cea a zahărului, era necesară introducerea unei politici de tip protecționist, pe cînd în cazul unei industrii cu vechime, solidă, precum cea a cerealelor, singura politică de comerț dorită și utilă se dovedea a fi liberschimbismul.

Conferința *Influența austriacă asupra românilor din principate* face parte din al XI-lea ciclu de prelecțiuni populare, *Influențe consecutive asupra poporului român*, anunțat de revista „Convorbiri literare” în ianuarie 1875. Junimea se vede silită să amîne acest ciclu de prelecțiuni pentru anul următor, datorită intrării lui Titu Maiorescu în guvernul Lascăr Catargiu, în 7 aprilie 1875, ca ministru al cultelor și instrucțiunii publice și activitatea politică trece, pentru scurtă vreme, înaintea celei culturale. Programul prelecțiunilor anunțat în 1875 este reluat în 1876 și supus la schimbări importante. Se modifică titlul ciclului, care primește o nouă formulare, *Înrîuriri asupra poporului român*. Se înlătură ideea de influență ca acțiune predominantă și de succesiune în timp. Programul prelecțiunilor în noua formă este publicat în „Curierul de Iași”, în 8 februarie 1876 și în „Convorbiri literare” la 1 martie 1876.

Problema fundamentală pusă în discuție de Eminescu este cea a raportului dintre Imperiul Austro-Ungar, țară mare, cu o structură internă neomogenă, și România, țară mică, cu o structură internă omogenă, însă ale cărei funcții vitale erau expuse acaparării exponenților imperiului vecin. Deși cu o structură neomogenă, Austria există printr-un element internațional, explică Eminescu, fără patrie proprie, fără naționalitate, fără limbă, un om pur cosmopolit, adică preotul catolic, flancat de *beamterul austriecesc*. Poetul caută soluții pentru apărarea ființei poporului român. El definește noțiunea de „clasă pozitivă” prin factorul muncă, care dă rațiune și sens vieții, incluzînd în rîndul „claselor pozitive” țărănimea și meseriașii.

Eminescu explică individualismul cu care se caracterizează orice ființă organică, întrucît funcția principală a vieții este, nu realizarea unei



## TEORIA „CLASELOR POZITIVE”

dorinți, ci dorința, voința ca atare. Este vorba de acea voință oarbă de a trăi, împrumutată din filosofia lui Arthur Schopenhauer: *„Individualismul este tatăl înfloririi și al decăderii, justiției și a in justiției, binelui și răului. Față cu această iluzie a inteligenței și a inimei individuale, care e cauza că om pe om se exploatează, om pe om se nimicește, față cu acest bellum omnium contra omnes, un ochi mai limpede zice : Stăi! Nimicind pe vecinul tău, tu lovești în tine, căci puterile care exploatează natura brută s-au împușinat, tu ești mai sărac cu o sumă oarecare de puteri (...) Va să zică interesele individuale sînt armonizabile. Iată dar ideea statului : ideea armoniei intereselor.”* (Ibidem: 166). Rolul statului devine acela de a stabili armonia dintre clase, de a opri ca una să fie exploatată prin alta. De asemenea, datorită faptului că societatea există prin exploatarea unei clase prin alta care produce materiile brute, statul are obligația morală să se îngrijească de această clasă producătoare. Statul trebuie să fie, prin aspră organizare, contra semidocismului, contra spoielii, contra tendinței egoistice a acestor clase de a cîștiga mult prin muncă puțină. Societatea e, prin fire, *mișcarea*, iar statul *stabilitatea*.

Procesul ireversibil al trecerii de la feudalism la capitalism supune și societatea românească unor prefaceri fundamentale: decăderea boierimii cu dragoste de țară din vremea lui Alexandru cel Bun, Mircea cel Bătrîn și Ștefan cel Mare și odată cu aceasta ruinarea claselor pozitive și acapararea funcțiilor statului de clasa scribilor. Vechile clase sociale, cu organizarea feudală nu pot face față producției capitaliste, de unde ruinarea lor. Eminescu pledează pentru păstrarea naționalității noastre, iar pentru aceasta ne trebuie trei lucruri: stabilitate asigurată de un guvern monarhic, muncă productivă și economie sau o dreaptă cumpănire între foloasele aduse de o cheltuială și sacrificiile făcute pentru ea. *Influența austriacă...* este primul studiu teoretic, publicat de Eminescu, și unul dintre cele mai importante din activitatea sa publicistică pentru că sintetizează cîteva din tezele fundamentale ale gîndirii sale social-politice, expune teoria asupra „claselor pozitive” și afirmă prioritatea muncii, ca principiu fundamental, în progresul societății românești.

Am văzut, că, din conferința amintită, odată cu ruinarea și disoluția „claselor pozitive”, producătoare, ia naștere o mișcare nesănătoasă în societate, nu bazată pe muncă, ci pe privilegiu.

Prin această îngrămădire la porțile privilegiilor și ale slujbelor se creează goluri economice pe care le umple un element străin. Pierind clasa

de mijloc, aceștia îi ia locul o pătură neproductivă formată din „proletari ai condeiului”.

În [„*Acest articol*”] publicat în „Curierul de Iași”, IX, nr. 104, 22 septembrie 1876, Eminescu aduce laude absolutismului austriac pentru faptul că a format printr-un „regim sobru” o școală de deprindere la muncă fizică și intelectuală. Poetul se oprește la aceste constatări, necesare demonstrației sale pentru starea de lucruri din România. Imperiul habsburgic urmărea prin „regimul sobru”, de fapt, exploatarea popoarelor de sub stăpânirea sa și nu progresul lor social și cultural.

Într-un articol mai amplu, [„*Se vorbește că în consiliul...*”], publicat în „Curierul de Iași”, IX, nr. 125, la 17 noiembrie 1876, Eminescu întreprinde o cercetare a situației românilor din Imperiul Austro-Ungar într-un moment în care guvernul român făcea demersuri pe lângă marile puteri să obțină garantarea neutralității țării noastre. Poetul insistă asupra unității culturale care ar pregăti desăvârșirea unității statului național român și cere să li se garanteze românilor uzul public al limbii lor pe pământurile pe care locuiau și biserica, două aspecte fundamentale pe care românii le garantau străinilor. Eminescu include în acest articol o scrisoare emoționantă a primarului din satul Crasna, Grigore Iliuț, adresată ministerului: „*Una, numai una, ne mănîncă pre noi țărani, știți ce? Sărăcia. În cele mai multe sate sînt oamenii noștri săraci, și n-au de unde face școale și susținea pre învățători. Dară bun este Dumnezeu și fondul nostru bisericesc este avut. El este merit și pentru școale. Așadară de vom rămînea pe lângă astfel de școale, ce ni convin mai bine în împregiurările în care ne aflăm, fondul nostru ni va sta într-ajutor cu bani pentru susținerea lor, de care vom putea zice cu drept cuvînt că sînt ale noastre și nu străine.*” (Ibidem: 257). Cercurile conducătoare din Imperiul austro-ungar se orientau în politica lor de deznaționalizare spre biserică și școală, care opuneau o rezistență organizată în apărarea ființei naționale a românilor din Bucovina și din Transilvania. Eminescu face o expunere amplă, pe bază de documente, asupra măsurilor luate de Curtea de la Viena și de guvernele de la Budapesta pentru îngrădirea activității bisericii pe tărîm politic și cultural și transformarea învățămîntului confesional cu limba de predare română, în învățămînt de stat cu predare germană și respectiv maghiară. Eminescu demonstrează dorința Curții de la Viena de a pune stăpînire pe Fondul religionar, mai ales că avea mîna liberă, împreună cu administrația locală, să acționeze pe linia politicii oficiale austriece și nu exista nici un for în stat care să le tragă la răspundere.

Relevînd unitatea dintre limbă și naționalitate, Eminescu considera că, prin limbă, fiecărui om i se lipsesc de suflet preceptele bătrînești, istoria părinților săi, bucuriile și durerile semenilor săi.

### Concluzii

Eminescu se va declara net împotriva viziunii idealiste asupra statului, înțeles ca un contract sinalagmatic între indivizi. Afirmînd că popoarele nu sînt produse ale inteligenței, ci ale naturii, statul trebuie văzut ca așezămînt al naturii, nu al rațiunii. Se evidențiază astfel deosebirea existentă între concepția evoluționistă hegeliană și cea eminesciană, semnalată de G. Călinescu, căci la poet necesitatea istorică exprimă o ordine care nu e ordinea spiritului, ci a naturii reprezentate în el. Naturalismul eminescian este împins pînă acolo încît se ia ca model statul albinelor, urmînd ca mai apoi să se convertească de-a dreptul în pozitivism. În fapt, încă din articolul *Ecuilibrul*, Eminescu statuase că orice fenomen este un rezultat neapărat, neînlăturabil al unei cauze anterioare.

Considerăm că, dacă Eminescu ar fi trăit în zilele noastre, cu siguranță ar fi adăugat un alt exemplu, și mai adecvat, pentru modelul de stat ideal, și anume cel oferit de un cercetător nonconformist, Shaun Ellis, care a ales să-și trăiască viața într-o haită de lupi. Studiile sale au pornit de la cercetarea urltelor lupilor, pe care le-a înregistrat zi și noapte, după care le-a ascultat în continuu pînă a învățat că fiecare lup scoate sunete distinctive și a putut să recunoască fiecare exemplar după „voce”. Ellis crede că aceste animale sînt foarte inteligente, cu un instinct deosebit, dublat de încredere și stabilitate, caracteristici care deseori sînt prost înțelese de către oameni. Excentricul cercetător a recunoscut că multe persoane îl consideră nebun pentru că trăiește alături de lupi, însă este de părere că studiul său va fi foarte important pentru progresul științei. Ellis a ajuns să-și cîștige un rang în stricta ierarhie a haitei de lupi în care a ales să trăiască, ierarhie realizată în funcție de vîrstă, inteligență și construcție fizică, merite care nu pot fi mimate, iar cine îndrăznește să nu-și respecte rangul este imediat pus la punct. Iată deci o comunitate naturală, bazată pe armonizarea de interese, organizare vădit superioară comunităților create în mod artificial de om; artificiale în sensul formelor de orînduire împrumutate sau introduse silit de străini, și implicit nepotrivite fondului nostru intim.

Dacă s-ar ține cont de „problema problemelor”, așa cum o numește Al. Oprea, adică situația țărănimii, Eminescu ar fi gata să primească oricare

dintre principiile agitate de liberali, iar concepția sa evoluționistă nu ridică obiecții nici în calea industrializării. La Eminescu primează considerentele etico-economice, statuînd principiul fundamental al muncii. În lumea sa ideală munca devine liantul necesar între interesele fiecărui individ și cele supreme ale unei obști. În condițiile moderne exista pericolul ca forța coercitivă a statului impusă din afară să ducă la o depersonalizare a indivizilor, la o unidimensionalizare a vieții lor spirituale.

Rolul statului devine acela de a stabili armonia dintre clase, de a opri ca una să fie prea exploatată prin alta. De asemenea, datorită faptului că societatea există prin exploatarea unei clase prin alta care produce materiile brute, statul are obligația morală să se îngrijească de această clasă producătoare. Statul trebuie să fie, prin aspră organizare, contra semidoctilor, contra spoielii și contra acestor clase care doreau să cîștige mult prin muncă puțină.

Despre *Influența austriacă asupra românilor din principate* va discuta și G. Ibrăileanu, în studiul său *Curentul eminescian*: „Pentru Eminescu, adevăratul program politico – social a fost (Sfîrșitul „Infl. austr.”) domnia absolută, reînființarea breslelor, boieria etc. Eminescu era așadar reacționar, din cauză că clasele de jos au fost sărăcite ori distruse de civilizația apuseană, de xenocrație. Iar Eminescu trebuia să simtă și să cugete așa. De fapt, clasele producătoare, majoritatea țării, au avut să sufere de noua stare de lucruri. E fatal aceasta, e o stare de tranziție, e o verigă în lanțul progresului, aceasta-i altă vorbă. De fapt însă, aceasta a fost o tragedie grozavă, care a condiționat, spre sfîrșitul veacului trecut, două atitudini dușmănoase stării celei nouă de lucruri, ambele utopice: utopia retrogadă a lui Eminescu; întoarcerea la trecut și utopia revoluționară a socialiștilor; săritura la o organizare „viitoare” socialistă. Aceeaș stare de lucruri, aceeaș nemulțumire a produs și eminescianismul și socialismul. Și ambele aceste curente au fost utopii, pentru că niciunul nu reprezenta interesele realizabile ale unor clase. Breslele nu se puteau înființa, socialismul nu se putea realiza, pentru că morții nu învie și pentru că nu se poate face ceva din nimic. Și ambele curente au dispărut odată, acum cîțiva ani. Acum cîțiva ani a dispărut și romantismul trecutului și cel al viitorului.”(Ibrăileanu, 1968: 84-85).

Idealurile politic și social ale lui Eminescu sînt retrograde, el poetizează trecutul istoric. În *Sărmanul Dionis* el se complăce în visul că trăiește pe vremea lui Alexandru cel Bun. El nu poate concepe o altă stare

decît cea de odinioară, în care „clasele pozitive” să nu mai fie distruse. Nimicirea acestora echivala cu pierderea individualității și valorilor noastre ca popor. Și pentru dînsul, ca și pentru „Junimea”, ideea progresului conținea în sine ideea continuității istorice pe cale evolutivă, treptată, deoarece „progresul adevărat”, conceput de Eminescu, reprezintă o legătură naturală între trecut și viitor și se inspiră din tradițiile trecutului. În concepția lui, românul se confunda cu țăranul, păstrătorul tuturor virtuților, iar evoluționismul lui Eminescu a devenit un tradiționalism, cu toate atributele lui.

În sfîrșit, pentru Eminescu, națiunea este reductibilă la clasele muncitoare, în primul rînd la țăranime, care este purtătoarea istoriei unui popor, nația în înțelesul cel mai propriu al cuvîntului. Din această perspectivă, publicistica eminesciană devine una dintre formele cele mai vehemente și expresive de luptă pentru păstrarea identității naționale.

## BIBLIOGRAFIE

- Al. Oprea, 1983, *În căutarea lui Eminescu - Gazetarul*, Editura Minerva, București.
- Dumitru Vatamaniuc, 1985, *Publicistica lui Eminescu 1870-1877*, Editura Junimea, Iași.
- Eugen Lovinescu, 1984, *Mihai Eminescu*, Editura Junimea, Iași.
- G. Ibrăileanu, 1968, *Scriitori români și străini*, vol. I, Editura pentru literatură, București.
- G. Ibrăileanu, 1996, *Spiritul critic în cultura românească*, Editura Litera, București.
- Mihai Eminescu, 1980, *Opere IX, Publicistică 1870-1877. Albina, Familia, Federațiunea, Convorbiri Literare, Curierul de Iași*, cu un studiu introductiv de Al. Oprea, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București.
- Mihai Eminescu, 2010, *Proză, Cezara*, Editura Litera, București.
- Titu Maiorescu, 1973, *Critice*, vol. I, Editura Minerva, București.

